

МУЗЫКАЛЬНЫЙ

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ

Том
12

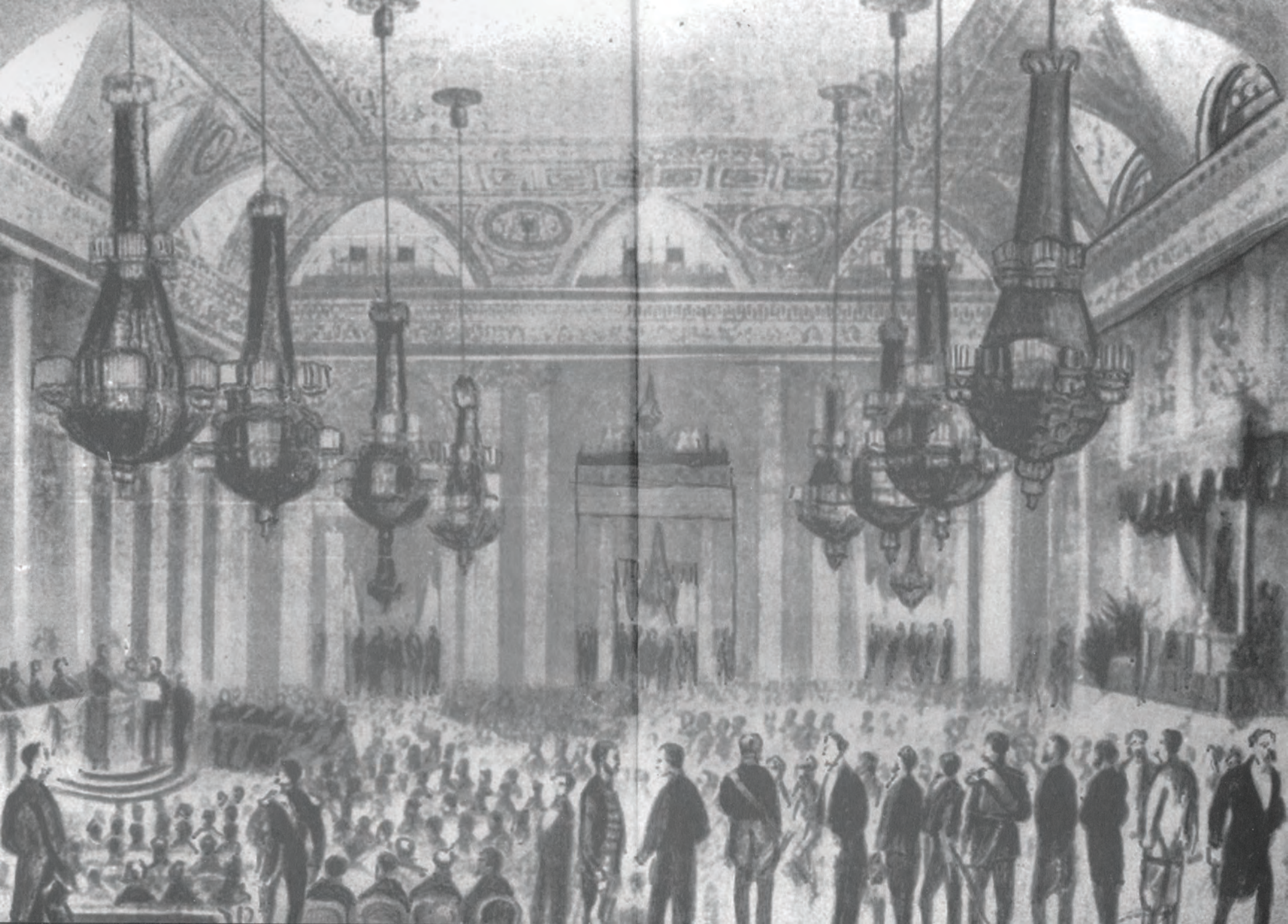


XIX
век

СЛОВАРЬ-ИССЛЕДОВАНИЕ

ПЕТЕРБУРГ

Страницы биографии



THE RUSSIAN INSTITUT FOR THE HISTORY OF THE ARTS

19th CENTURY SAINT-PETERSBURG: A MUSIC BIOGRAPHY



Tom 12



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ

XIX век



Страницы биографии

Том 12



УДК 78.03 (471.23-2)

ББК 85.313 (2) 1-69

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства
по печати и массовым коммуникациям в рамках
Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»*

Ответственный редактор и составитель:

доктор искусствоведения Наталия Алексеевна Огаркова

Managing editor, compiler

Natalia Ogarkova (Dr. habil.)

Рецензенты:

доктор искусствоведения Зивар Махмудовна Гусейнова

доктор искусствоведения Людмила Григорьевна Ковнацкая

кандидат искусствоведения Анна Леонидовна Порфирьева

Reviewers:

Zivar Guseinova (Dr. habil.)

Lyudmila Kovnatskaya (Dr. habil.)

Anna Porfirieva (Ph.D.)

Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. т. 12:
XIX век: Страницы биографии / Отв. ред. и сост.: Н. А. Огаркова —
СПб.: Российский институт истории искусств; Композитор · Санкт-
Петербург, 2013. — 384 с., ил.

Natalia Ogarkova (editor, compiler), 19th Century Petersburg: A Music
Biography (Saint-Petersburg: The Russian Institute for the History of the Arts,
Compozitor Publishing House · Saint-Petersburg, 2013), 384 p.

delicious telecom
oyster

© РИИИ, 2013

© Н. А. Огаркова, 2013

© Коллектив авторов, 2013

© Издательство «Композитор» ·
Санкт-Петербург», 2013»

ISBN 978-5-86845-170-6

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	9
<i>Н. С. Серегина</i> Тема музыки в филологических и поэтических опусах А. Х. Востокова	19
<i>И. А. Чудинова</i> В поиске критериев идентичности: музыкально-церковный Петербург и Константинополь (XIX век)	41
<i>М. Г. Долгушина</i> О двух типах вокальной элегии в России первой половины XIX века	59
<i>Н. Р. Мелик-Давтян</i> Фантазии с вариациями в творчестве Даниэля Штейбельта: в поисках новаторства	70
<i>Е. Б. Воробьева</i> Жанетта Филис-Андриё — примадонна французской труппы	88
<i>Г. В. Ковалевский</i> Плотник-царь и крестник Гайдна. К истории оперы Йозефа Вейгля «Юность Петра Великого»	102
<i>М. А. Константинова</i> Повседневная жизнь русской труппы в Петербурге. 1830-е годы	113
<i>Н. А. Огаркова</i> Примадонны в Петербурге: «свои» и «чужие» (1830–1850)	130
<i>А. Л. Порфирьева</i> Итальянская опера в Одессе: 1809–1865. Южная версия Северной Пальмиры	168
<i>Г. В. Петрова</i> Генрих Вильгельм Эрнст в Петербурге: фокус романтизма	201

<i>Д. А. Шумилин</i>	
«Лист в женском платье». Российский триумф Софии Борер	229
<i>Ю. В. Савельева</i>	
Музыка в зрелищной культуре Петербурга в первой трети XIX века	254
<i>Ж. В. Князева</i>	
Немецкие певческие общества Петербурга: «Singakademie» и «Liedertafel»	274
<i>А. А. Михайлов</i>	
Федор Богданович Гаазе: главный капельмейстер войск гвардии	298
<i>Г. Е. Лунева</i>	
«Музыкальные собрания» в доме А. С. Даргомыжского	321
<i>Приложения</i>	341
<i>Список сокращений</i>	354
<i>Список иллюстраций</i>	355
<i>Указатель имен</i>	356
<i>Сведения об авторах</i>	376
<i>Summary</i>	377

CONTENTS

Editorial	9
<i>Natalia Seregina.</i>	
A Subject of Music in Philological and Poetic Opuses by Aleksandr Vostokov	19
<i>Irina Chudinova.</i>	
In Search of Criteria of identity: Church Music in Saint-Petersburg and Constantinople (19 th Century)	41
<i>Marina Dolgushina.</i>	
Two Types of Vocal Elegy in Russia in the First Half of the 19 th Century	59
<i>Nina Melik-Davtyan.</i>	
Fantasia with Variations in Daniel Steibelt's Oeuvre: in Search for the Innovation	70
<i>Elena Vorobieva.</i>	
Jeannette Phillis-Andrieux — prima donna of French Troupe	88
<i>George Kovalevsky.</i>	
A Tsar Carpenter and Joseph Haydn's Godson. To a History of Joseph Weigl's Opera «Peter the Great»	102
<i>Marianna Konstantinova.</i>	
Everyday Life of Russian Troupe in Saint-Petersburg: the 1830	113
<i>Natalia Ogarkova.</i>	
Prima donnas in Saint-Petersburg: «ours» and «foreign» (1830–1850)	130
<i>Anna Porfirieva.</i>	
Italian Opera in Odessa: 1809–1865. Southern Version of Northern Palmira	168
<i>Galina Petrova.</i>	
Heinrich Wilhelm Ernst in Saint-Petersburg: a Trick of Romanticism	201

<i>Dmitri Shumilin.</i>	
«Liszt in a Woman's Dress». Russian Triumph of Sophia Borer	229
<i>Yulia Savelieva.</i>	
Music and a Show Culture in Saint-Petersburg at the beginning of the 19 th Century	254
<i>Zhanna Knyazeva.</i>	
German Singing Societies in Saint-Petersburg: «Singakademie» and «Liedertafel»	274
<i>Andrei Mikhailov.</i>	
Fedor Mikhailovich Gaaze: Major Kapellmeister of the Guard	298
<i>Galina Luneva.</i>	
«Music Assemblies» in Aleksandr Dargomyzhsky's House	321
<i>Applications</i>	341
<i>List of Abbreviations</i>	355
<i>List of Illustrations</i>	355
<i>Index</i>	356
<i>Information about the authors</i>	376
<i>Summary</i>	377

От редактора

Монография «Музыкальный Петербург XIX века: страницы биографии» выполнена авторским коллективом на материале исследований, осуществляемых сектором музыки Российского института истории искусств в рамках проекта «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861», поддержанного в 2009–2010 годах фондом РГНФ. В 2010 году была проведена конференция на тему «Музыкальный Петербург XIX века: новые факты против старых мифов» и опубликованы тезисы и рефераты докладов¹. В предлагаемой читателю книге в более подробном, основательно документированном, критически осмысленном ракурсе продолжается обсуждение проблемы специфичности петербургской музыкальной культуры, актуализованной историческим контекстом, что дает возможность дополнить, а во многом и пересмотреть существующие представления об истории русской и зарубежной музыки XIX века.

В центре внимания авторов — новые факты, имевшие в прошлом статус «события», а впоследствии либо прочно забытые, либо отброшенные за ненужностью как незначительные и второстепенные, либо ставшие, под влиянием разного рода идеологических и эстетических концепций, основой устойчивых «мифов», вошедших в школьные учебники и научные труды. В каждой из статей монографии представлены эксклюзивные материалы (архивные, мемуарные, эпистолярные, газетно-журнальные и др. источники), открывающие широчайшие перспективы для исследования петербургской культуры как в рамках диалога «европейское—

¹ Музыкальный Петербург XIX века: новые факты против старых мифов. Тезисы и рефераты докладов конференции (Петербург, 17, 19 мая 2010 года) / Сост. и ред. Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ, 2010. РГНФ, проект № 09-04-0025а.

русское», так и в области актуализации феномена «русская музыка».

Цель исследователей «петербургской» темы — не только в открытии новых фактов как необходимого материала для дальнейшего изучения. Главное — разместить их в фокусе собственного критического взгляда и задать новые вопросы, на которые в дальнейшем захочется ответить. Круг тем, предлагаемых для размышления читателям настоящего издания, отражает различные сферы петербургского «сюжета». Это — церковная традиция и петербургская культура (Н. С. Серегина, И. А. Чудинова), вокальные и инструментальные жанры в петербургском контексте (М. Г. Долгушина, Н. Р. Мелик-Давтян), музыкальный театр — его социальные роли и сценические практики, образ примадонн и пристрастия публики, сценические версии модных спектаклей и мнения критиков, итальянская опера в столице и в провинции (Е. Б. Воробьева, Г. В. Ковалевский, М. А. Константинова, Н. А. Огаркова, А. Л. Порфирьева), инструменталисты-виртуозы — их статус, критика, резонанс в обществе, исполнительские стили и школы (Г. В. Петрова, Д. А. Шумилин), городская музыкальная жизнь — церемонии, развлечения, военная музыка и оркестры, хоровые сообщества (Ж. В. Князева, А. А. Михайлов, Ю. В. Савельева), музыка и салон (Г. Е. Лунева).

Статья Н. С. Серegiной *«Тема музыки в филологических и поэтических опусах А. Х. Востокова»* посвящена исследованию фундаментальной проблемы музыки как историко-культурного феномена в трудах филолога, поэта, палеографа А. Х. Востокова. Тема музыки оставила заметный след в научном и художественном наследии ученого, однако до сих пор она не становилась предметом тщательного научного анализа. Автор рассматривает наследие Востокова в двух основных ракурсах: категория «музыки» как источник древнерусского певческого искусства, и «музыка» как источник народной поэзии, связанной с живой фольклорной песенной традицией. Анализируя основные труды Востоко-

ва, Н. С. Серегина выявляет выработанные ученым принципы подробного описания памятников древнерусской книжности, его отношение к певческой, нотационной стороне рукописей, акцентирует внимание на методологии анализа стихотворных метров и стилей в русском народно-песенном стихе, рассматривает тему музыки в поэтическом наследии и переводах Востокова, а также в переводе оды «Пиршество Александра, или Могущество музыки» на день святой Цецилии английского поэта Джона Драйдена.

В статье И. А. Чудиновой *«В поиске критериев идентичности: музыкально-церковный Петербург и Константинополь (XIX век)»* впервые рассматривается сложная проблема, возникшая в рамках культурных процессов, происходивших в двух православных столицах в XIX веке, — проблема сохранения достоверности музыкально-литургического опыта прошлого в историческом настоящем и осмысления критериев истинности музыкально-церковной традиции. Автор на основании введенных в российский научный обиход новых источников в рамках сравнительного анализа выявляет специфику греческой православной церковно-музыкальной традиции, сфокусированной в живой энергетике литургической речи, передававшейся изустно. Идеал церковно-певческой традиции для русских, каким он стал в петербургской культуре, — музыкальная письменность, древние рукописи «столпового» пения. Различие в отношении к роли «вокальной жестовости», слушания и «послушания» обусловило, по мнению автора, своеобразие культурных процессов, происходивших в церковно-музыкальной среде Константинополя и Петербурга в это время.

М. Г. Долгушина в статье *«О двух типах вокальной элегии в России первой половины XIX века»*, включая в сферу анализа новый музыкальный материал, предлагает нетрадиционную трактовку жанра вокальной элегии. Новый взгляд на специфику жанра продиктован стремлением автора решить терминологическую проблему с точки зрения ее «аутентичного» понимания: как и какими словами

композиторы называли свои элегии и почему? Насколько авторские обозначения соответствовали жанровому канону и стилю произведения и отражали ли они эти параметры? Внимание читателя акцентируется также на проблеме собственно жанра, в рамках которого «на равных» существовали как его «классические» образцы (вслед за элегией Глинки «Не искушай»), так и сложные гибриды в виде масштабной элегии-баллады. Автор вводит в научный обиход новый музыкальный материал: романсы-элегии Ф. Антолини, И. фон Гельда, И. В. Геслера, Ж. Б. Доминичиса, что дает возможность расширить представления о многообразной «жизни», как казалось, известного ранее жанра элегии.

В статье Н. Р. Мелик-Давтян **«Фантазии с вариациями в творчестве Даниэля Штейбельта: в поисках новаторства»** рассматривается ряд проблем, связанных с творчеством «экспериментатора» в сфере музыкальных жанров, фортепианного исполнительского искусства, трактовки инструмента — немецкого музыканта и композитора Д. Штейбельта, на долгие годы связавшего свою судьбу с Петербургом. Каковы особенности жанра «фантазии с вариациями» и находки композитора в этой практически неисследованной области? Как и какими способами добивался Штейбельт новизны в области звукоизобразительных приемов, а также тембральных, гармонических, фактурных и технических решений в фортепианных сочинениях? Для каких инструментов писал свою музыку и что рекомендовал исполнителям? На эти вопросы отвечает автор статьи, аргументируя свою точку зрения разного рода историческими свидетельствами.

В статье Е. Б. Воробьевой **«Жанетта Филис-Андриё — примадонна французской труппы»** представлен портрет французской певицы, ставшей настоящей примадонной на территории музыкального Петербурга в начале XIX века. Завоевав признание публики и критики, «милость» театральной дирекции, Филис-Андриё как настоящая примадонна в течение десяти лет, борясь с соперницами, руково-

дила французской труппой, влияя на ее репертуар, кадровую и финансовую политику. Но именно ей, как утверждается в статье, принадлежит право первенства в воспитании вкуса российской публики к французской комической опере, в установлении некоей моды на амплуа, типаж, актерскую и певческую манеры.

В статье Г. В. Ковалевского *«Плотник-царь и крестник Гайдна. К истории оперы Йозефа Вейгля “Юность Петра Великого”»* представлен сюжет о том, как возник «исторический» зингшпиль австрийского композитора, никогда не бывавшего в России, но посвятившего свою партию руской императрице Елизавете Алексеевне. Автор затрагивает ряд тем, дальнейшее исследование которых даст возможность по-новому взглянуть на историю развития оперного жанра в контексте диалога европейской и русской культур. Среди них — мифологизация образа русского монарха в европейской либреттистике, статус и художественные достоинства произведений «на заказ», трактовка в жанре зингшпиля панегирического текста и др.

В центре внимания М. А. Константиновой в статье *«Повседневная жизнь русской труппы в Петербурге. 1830-е годы»* история русской труппы, ставшей одним из центральных объектов борьбы идеологического толка как для русской критики XIX века, так и для советской историографии. Оттолкнувшись от разного рода мифологических концепций и обратившись к весьма компетентным источникам, автор предлагает для дальнейшего рассмотрения ряд вопросов, которые либо вообще ранее не изучались, либо рассматривались тенденциозно. Насколько труппа была профессиональной в 1830-е годы и какое место в ее репертуаре занимала опера? Как трактовать «многопрофильность» труппы и какую роль в процессе ее повседневной жизни играла Дирекция императорских театров? Что происходило на сцене и за кулисами во время и после спектаклей? Эти и другие вопросы с разной степенью подробности рассматриваются в данной статье.

В статье Н. А. Огарковой *«Примадонны в Петербурге: “свои” и “чужие”. (1830–1850)»* исследуется проблема статуса итальянских и русских примадонн на петербургской сцене в 1830–1850-е годы как отражение развернувшейся журналистской полемики «итальяноманов» и борцов за русское национальное искусство, некритически воспринятой в дальнейшем советской историографией. Располагая достоверными архивными источниками и рассматривая проблему в историческом контексте, автор на примере отдельных сюжетов (отношений примадонн с Дирекцией императорских театров, условий их материального и социального существования, специфики музыкального образования и вокальной школы и др.) предъявляет читателю на рассмотрение версию о «разном» и «общем» на пути достижения итальянскими и русскими певицами статуса примадонн.

В статье А. Л. Порфирьевой *«Итальянская опера в Одессе: 1809–1865. Южная версия Северной Пальмиры»* реконструирована разнообразная и многолика жизнь «итальянцев» в Одессе, ставшей в первой половине века одним из центров распространения итальянской оперной культуры в России. В многочисленных подробностях и интересных деталях прослеживаются сценические, личностные, семейные судьбы как прославленных певцов, так и ранее не известных сегодняшнему читателю, но извлеченных автором из анналов истории и обретших в статье свое «имя». Многие из этих персон, мигрируя по городам и странам, оказались в Петербурге, и прямой путь итальянских певцов из столицы в Одессу и обратно отчетливо вычерчен в тексте статьи. Обращаю внимание читателей на финальный раздел статьи, где к размышлению предлагаются существенные вопросы, касающиеся роли итальянской оперы в русской культуре (театра как «моды», как яркого развлекательного действия с центральными фигурами-идолами премьеров и примадонн, как источника популярных мелодий, заполонивших огромное пространство от берегов Невы до Черного моря).

В статье Г. В. Петровой *«Генрих Вильгельм Эрнст в Петербурге: фокус романтизма»* представлен характерный для первой половины XIX века образ скрипача-виртуоза романтической эпохи. Интригующий сюжет о соперничестве Эрнста с Паганини, закрепленный в разного рода мифологизирующих образ скрипача текстах, дополнен подробным описанием его гастролей в Петербурге. В истории концертной жизни Эрнста в Петербурге акцентируется внимание на том, как музыкант завоевывал публику, приехав в российскую столицу впервые, что и как он играл, каковы были отклики петербургских критиков и европейски известных композиторов (например, Г. Берлиоза).

В статье Д. А. Шумилина *«“Лист в женском платье”. Российский триумф Софии Борер»* воссоздан образ незаурядной пианистки, сначала поразившей Европу как «чудо-дитя», а затем ставшей последовательной «проповедницей» листовского пианизма, в том числе и у нас в России. Используя разнообразные источники, автор, реконструируя концертные турне Борер по России, создает целостную картину специфики концертной жизни гастролирующего музыканта-виртуоза: график концертов, их программы в расчете на конкретные залы и публику, цены на билеты и др. Но главное — что и как играла Борер «как двойник знаменитого Листа»? И здесь автор на основании материалов многочисленных периодических изданий касается сложнейшей проблемы исполнения произведений композиторов-романтиков, «романтической» интерпретации классики (Бетховена), «романтического» стиля игры.

Ю. В. Савельева в статье *«Музыка в зрелищной культуре Петербурга в первой трети XIX века»*, воссоздавая зрелищную панораму столицы и выявляя функции музыки в структуре уличного музицирования, в клубах, трактирах, садах, концертных залах и др., дает понять читателю, что собой представляла массовая городская культура, каковы были вкусы горожан, к каким формам развлечений с музыкой они были наиболее восприимчивы. Представлен

в статье и разнообразный инструментарий, использовавшийся в тех или иных формах зрелищной культуры, а также жанрово-стилистический массив популярных жанров, где активно развивался процесс миграции наиболее ярких образцов песенно-танцевальной музыки в городском культурном пространстве, осуществлялся интенсивный процесс взаимообмена западноевропейского и русского музыкального материала.

В статье Ж. В. Князевой *«Немецкие певческие общества Петербурга: “Singakademie” и “Liedertafel”»* представлена панорама деятельности в российской столице двух немецких певческих обществ — «Singakademie» и «Liedertafel». Реконструкция петербургской жизни обществ на основании архивных источников и немецкой периодики с такой степенью подробности представлена впервые. В двух исторических очерках — «Singakademie» и «Liedertafel» повествуется о разных аспектах жизни обществ на петербургской территории, создававшихся немецкими музыкантами по образцу тех, что распространились в большом количестве в Германии. Когда и кто их создавал, как устраивались концерты, имели ли они общественный статус или существовали как кружки друзей-единомышленников и музыкантов-любителей? Что они пели и каковы были их музыкальные вкусы и эстетические предпочтения? На эти вопросы автор отвечает с возможной точностью и полнотой.

А. А. Михайлов в статье *«Федор Богданович Гаазе: главный капельмейстер войск гвардии»*, восстанавливая биографию приехавшего в Петербург и сделавшего блистательную карьеру музыканта-универсала Гаазе, касается проблемы функционирования военных оркестров и военной музыки в Петербурге. Читатель узнает о штатах полков и о составе музыкантов, о военных сигналах и музыкантах-сигналистах, об уровне профессионализма военных музыкантов и практике их обучения, и, главное, о музыке, тщательным образом выисканной автором статьи, сопровождавшей воинские ритуалы. Вопрос о том, какая музыка

аранжировалась Гаазе для военных нужд, а какая для концертов, где участвовали военные музыканты, также подробно освещается на страницах этой статьи. Автор вводит в научный обиход архивные материалы, подробные данные о публикациях аранжировок Гаазе произведений различных композиторов для духового оркестра.

В статье Г. Е. Луневой *«Музыкальные собрания» в доме А. С. Даргомыжского* на основании мемуарных и эпистолярных источников воссоздаются атмосфера, цели и практика музыкальных вечеров Даргомыжского, сыгравших важную роль в развитии русской музыкальной культуры. Когда и как устраивались «музыкальные собрания» в доме композитора, кто приходил и как себя вел, какова была функция хозяина и чем привлекала гостей его личность? На эти вопросы читатель найдет ответы в данной статье. Автор подчеркивает салонный характер собраний, непринужденность и легкость атмосферы дома, но именно здесь, в рамках светского и дружеского общения благодаря личности Даргомыжского осуществлялся процесс «продвижения» русской музыки на «сцену» европейски ориентированной музыкальной культуры Петербурга.

Сюжеты статей разные, но их объединяет единая «петербургская» тема, территория, и время — первая половина XIX века. В книге представлены статьи, выполненные в жанре творческого портрета и посвященные персонам, оставившим заметный след в истории музыкальной культуры Петербурга, но о жизни и творчестве которых ранее ничего конкретного известно не было: Борер, Гаазе, Эрнст, Филис-Андрей и др. В новом ракурсе предстают известные и выдающиеся личности — А. Х. Востоков, А. С. Даргомыжский. Кроме того, выявлен огромный круг имен музыкантов и композиторов, кочующих из статьи в статью, в одних случаях лишь упоминаемых, в других — возникающих с характерными приметами личности и судьбы. В результате пока что абрисно вырисовываются контуры биографии музыкального Петербурга, что определяет

содержательную и структурную целостность монографии. Это и являлось главной задачей авторского коллектива. Вопрос о специфичности музыкальной культуры Петербурга остается открытым. Читатель, заглянувший в прилагаемый к книге именной указатель, возможно, изумится преобладающему списку имен иностранцев, большинство из которых в разное время, а иногда подолгу или навсегда, населяло Петербург. (Подобные списки, если их читать подряд, наводят на разного рода размышления, отсылая к парадоксам музыкальной ономастики.) Что такое этот пресловутый диалог европейского и русского? Как в этом контексте «своего» и «чужого» рождалась русская музыка и пробивала свою дорожку? Ответы на эти вопросы — одна из задач дальнейших публикаций сектора музыки Российского института истории искусств. А сейчас хотелось бы создать в рамках профессионального содружества исследователей, специализирующихся в области европейского и русского искусства, пространство для дискуссий на территории «музыкального Петербурга», и, в конечном счете, новое информационное и проблемное поле в гуманитарном знании.

Наталья Серегина

Тема музыки в филологических и поэтических опусах А. Х. Востокова

Александр Христофорович Востоков — филолог-славист, поэт, палеограф, археограф, академик, член Российской Академии наук, его важнейшие работы легли в основание отечественного языкознания¹. Они не потеряли своего значения и в наши дни, став одним из научных первоисточников в обширной научной литературе².

Тема музыки оставила заметный след в его научном и художественном наследии, однако до сих пор ее проявление не было предметом какого-либо осмысления. Между тем и музыкантам необходимо ввести это имя в историю музыки, и филологам расширить представление о Востокове в связи с темой музыки в его творчестве.

Обозревая, насколько это возможно, круг научных и поэтических сочинений Востокова, можно выделить в его наследии две темы — народной поэзии, связанной с живой фольклорной песенной традицией, и тему древнерусского певческого искусства на материале рукописей Библиотеки Российской Академии наук (БАН), Румянцевского собрания (РГБ) и др.

В поэтическом наследии Востокова также прослеживаются фольклорные мотивы, обращение к ритмико-стиховым моделям русского фольклора, «Слова о полку Игореве», к образам музыки и пения, музыкальных инструментов и философии музыки на материале античности, христианства и языческой Руси.

Востоков, внебрачный сын прибалтийского дворянина барона фон Х. И. Остен-Сакена (отсюда фамилия Остенек и ее перевод на русский язык — Востоков), воспитывался в маленьком городке в предместье Ревеля у некоей бедной вдовы, майорши Трейблут.

¹ Востоков Александр Христофорович (Остенек Александр Вольдемар; 16 марта 1781, Аренсбург Лифляндской губ. на острове Эзель — 8 февраля 1864, Петербург; погребен на Волковском кладбище).

² Баранкова 2004, Колесов 2000.

«Женщина, у которой я жил в Ревеле, сказывала мне, что я родился в Ансбурге на острове Эзеле и оттуда переведен к ней для воспитания» (*Срезневский 1901, 5*).

Образование он получил в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе (1788–1794) — одном из самых престижных учебных заведений Петербурга, где наряду с воинскими науками процветали искусства. Учащиеся корпуса обучались танцам, игре на музыкальных инструментах, сценическим искусствам³. Здесь необходимо упомянуть о деятельности генерал-директора Сухопутного шляхетного кадетского корпуса и президента Академии художеств И. И. Бецкого, директора корпуса графа Ф. Ангальта, осуществлявших просветительскую государственную программу воспитания истинного «сына отечества», признанную впоследствии педагогической утопией, однако, как видно теперь в исторической перспективе, давшую большие плоды⁴. В его стенах получили военное образование П. А. Румянцев, А. А. Прозоровский, М. Н. Волконский, П. И. Репнин, А. А. Вяземский, И. Л. Голенищев-Кутузов. Воспитанниками корпуса были Ф. Н. Глинка, А. Е. Розен, К. Ф. Рылеев, В. К. Тизенгаузен, дипломат А. М. Обресков, русские писатели и поэты М. М. Херасков, В. А. Озеров и многие другие. В историю русской театральной культуры вошли имена А. П. Сумарокова⁵, Ф. Г. Волкова⁶.

В 1794 году Востоков поступил в Академию художеств, где музыкальное образование воспитанников включало обучение композиции, церковному пению, игре на клавесине, скрипке, виолончели и дру-

³ См.: *Всезолодский-Генгросс 1913; Лисова 1983; Петровская 1999*.

⁴ См.: *Чайковская 1987; Приказчикова 2010, 37*.

⁵ Сумароков Александр Петрович (1717–1777), писатель, драматург. В 1732–1740 гг. учился в Сухопутном шляхетном корпусе, где начал писать стихи. «Гамлет» Сумарокова имел успех на театральной сцене. Первая постановка пьесы была осуществлена в 1750 г., где актерами были кадеты Сухопутного шляхетного корпуса. Документально подтвержденное театральное представление состоялось в Санкт-Петербурге 1 июля 1757 г. Гамлета играл известный актер Иван Дмитриевский (1734–1821). См.: *Берков 1957; Захаров 2009, 17*.

⁶ Под руководством Федора Григорьевича Волкова (1729–1763), основателя первого постоянного русского профессионального театра, в кадетском корпусе действовал театральный кружок, постановки которого пользовались большим успехом. См.: *Любомудров 2010; Старикова 1983; Старикова 1987; Старикова 1989; Старикова 1993*.

гих инструментах. Были сформированы ученический оркестр и хор воспитанников училища. Музыкальные дисциплины преподавали выдающиеся педагоги. Например, в 1760-е годы игре на скрипке обучал И. Е. Хандошкин⁷, пению — В. А. Пашкевич. Среди выпускников Академии художеств есть несколько имен, составивших славу русской музыки XVIII века. В первую очередь это — Е. И. Фомин. В 1794 году (до 1799-го) пост президента Академии художеств занял граф А. И. Мусин-Пушкин, знаменитый коллекционер, владевший ценным собранием рукописей, где оказалось и «Слово о полку Игореве».

Разнообразие юношеских впечатлений определило широкий круг научных и творческих интересов Востокова. В 1803 году он начал службу в Академии художеств помощником библиотекаря и с этого времени посвятил свою жизнь изучению памятников славянской письменности, древнерусского и церковно-славянских языков. Востоков много лет работал над описанием рукописей киевского митрополита Евгения (Болховитинова), рукописей собрания Н. П. Румянцева. **Певческие рукописи** стали предметом его внимания в фундаментальном труде «Описание русских и славянских рукописей Румянцевского музеума», вышедшем в свет в 1842 году, а утвержденном к печати на пять лет ранее этой даты, «по определению Императорской Российской Академии наук от 13 ноября 1837 года» (Востоков 1842). В нем содержатся палеографические и лингвистические характеристики 473 рукописей различных славянских изводов. Наряду с памятниками словесности в состав описания вошли и богослужебные нотированные певческие рукописи⁸.

Востоков выработал принципы подробного описания памятников древнерусской книжности. Им выделены рубрики описания богослужебных книг — «Минеи служебные», «Обиход» (Востоков 1842, 397–407), «Октоих» (Там же, 408–409). Особое внимание он уделял сведениям исторического характера в русских богослужебных книгах, дням памяти русских святых и событиям русской истории. Так, в описании Устава XIV века (№ ССХХХХIV) он отметил русские праздники: Покров (1 октября), убиение Глеба (5 сентября), Освящение храма св. Георгия в Киеве (26 ноября), Знамение ст. Богоро-

⁷ Ковалев 2005.

⁸ Востоков 1842, стб. 86, 481, 482, 375, 384, 397, 540, 650–651 и др.

дицы в Новгороде (27 ноября), Перенесение мощей Бориса и Глеба (2 мая), память Феодосия Печерского (3 мая), Освящение Десятиной церкви святыя Богородицы, иже в Киеве Владимиром Святым в 996 году, перенесение мощей Феодосия Печерского (31 мая 1091 года) (*Там же*, 404).

Востоков провел описание месяцеслова памятников древнерусской книжности, сравнив их с печатными минеями XVII–XVIII веков. Например: «Творение Тимофеево. Знамение Богородицы в области Псковския въ Чръсках⁹... Сей службы несть в печатной минее»; «Савве Крыпецкому... канон творение Василия Прозвитера. Сего нет в печатной Минее, напечатан особо в 1823 году» (*Там же*, 697). В сборнике служб российским святым XVI века Востоков отметил имена творцов канонов Василия, Филофея, Никодима, Михаила, Илии, Феодосия (*Там же*, 604).

Востоков не только стал первооткрывателем древнейшего кодекса русского Октоиха с элементами нотации, но и одним из первых исследователей в области изучения «фито-нотации» (Плетнева 2008). Из характера описаний и примечаний Востокова видно, что он внимателен был и к певческой, нотационной стороне старинных рукописей. Например, отмечая над строкой знак фиты «как знак музыки»¹⁰, он добавил: «никаких других нот или голосовых знаков не помещено над буквами <...> на разных местах под словами написана буква “Фита”... и это музыкальный знак для показания напева» (*Востоков* 1842, 405).

При описании стихираря XIV века (РГБ Рум. 420) Востоков сделал ценнейшие замечания о соотношении нотации и языка рукописи:

Некоторые стихиры снабжены нотами уже в то время, когда древняя форма слова заменена новою. Знамена или крюковые ноты поставлены и над полугласными «ъ», «ь», и над «и кратким», из-за чего видно, что сия буквы в старину слышимы были в произношении, а в пении протягивались так же, как у французов *e muet* (*Там же*, 650).

⁹ Чирская или Черская Псковская икона Божией Матери Одигитрия. Празднование 16/29 июля // Православный календарь на 2011 г.

¹⁰ № ССLVII, минея служебная, перг., к. XIV в., л. 141 (*Востоков* 1842, 397).

Востоков поместил награвированный пример текста с нотацией стихирь Новому Лету «Наста въходъ лѣту», создав первый прецедент публикации древнерусского памятника в единстве текста и напева по рукописи XIV века (*Там же*, 650–651)¹¹.

Другой фрагмент нотированного текста песнопения он дал при описании нотированного стихираря XVI века, характеризуя его как «церковное пение под крюковыми нотами» (*Там же*, 651).

Востоков первым в истории певческой палеографии исследовал певческую азбуку, перечислив знаки нотации с их начертаниями (*Там же*, 652–653). Ученый совместил археографический подход с этнографическим при определении жанра духовных стихов: «Собрание стихотворений, воспеваемых слепцами на торжищах», впервые представив подробный перечень этих стихов в составе сборника, т. е. представляя жанр в его специфике (*Там же*, 522–625).

В рецензии на это издание А. Н. Пыпин¹² указал на приоритет Востокова в рассмотрении элементов музыкальной нотации в стихираре (БАН 34.7.6), в Путятиной минее (*Сводный каталог* 1984, 129–130). Востоковым выполнена копия службы с древнерусского списка XII века (*Срезневский* 1867).

С самой юности Востоков работал над составлением свода **народных песен** «в простом, оригинальном их виде», без «всяких самовольных поправок» (*Орлов* 1941). На основе этих штудий возникла его работа «Опыт о русском стихосложении», посвященная исследованию поэзии русской народной песни (*Востоков* 1817). Говоря о русском стихе, А. С. Пушкин отметил серьезность и перспективность труда Востокова: «Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию. Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным» (*Пушкин* 1949, 263).

Круг источников в труде «Опыт о русском стихосложении» Востокова весьма широк — от первых изданий славянской библии, трудов Сумарокова, В. К. Тредиаковского до современных ему изданий. Например:

¹¹ Об этом см.: *Серегина* 1999; *Протопопов* 2000.

¹² См.: *Пыпин* 1856.

Тредиаковский в Рассуждении своем о древнем среднем и новом стихотворении Российском¹³ говорит, что первые стихи с рифмами на славенорусском языке появились при Библии Острожской¹⁴ в 1551 году: но вероятно он не знал Скоринина перевода книги Иова, напечатанного в 1517-м¹⁵, при коем приложено четверостишие с рифмами жъ, — на манер Испанских, в которых только одне гласныя созвучны (*Востоков 1817, 80*).

Выводы Востоков соотнес с публикациями предшественников. Например, в отсылке к сборнику песенных текстов И. И. Дмитриева¹⁶: «Я в этом размерении следовал карманному песеннику 1796 года, в Москве изданному, — изящнейшему и наиболее со вкусом сделанному выбору песен, какой мы доселе имеем» (*Там же, 111*); в отсылке к публикации И. М. Борна, в которой он сам принимал участие: «...Русские примеры всем стопам взяты мною из Борнова руководства к Российской словесности»¹⁷ (*Там же, 7*).

В наших метрических или по стопам измеряемых стихах, которые могут очень хорошо быть без рифм, т. е. белыми стихами, особливо в сочинениях дидактического и описательного рода, каковы суть поэмы Боброва¹⁸ (*Там же, 85*). Отсылаю читателя к рассуждению о древней русской словесности г-на Грамматина (1809, Москва), в котором находятся весьма справедливые замечания о древности, об анахронизмах и о характере сих преданий¹⁹. В песнях Сумарокова есть подобные Сафические 5-стопные стихи... В духовных его стихотворениях, притчах и песнях находятся разные виды таковых стихов» (*Там же, 62*).

Народные песни у сербов сочиняются без рифм и кажется имеют стихосложение тоническое, подобное старинному русскому. См. Песенник Сербский (піеснарица...), изданный 1814 в Вене Вуком

¹³ См.: Тредиаковский 1735.

¹⁴ См.: Лабынцев, Щавинская 2007.

¹⁵ См.: Турилов 1990.

¹⁶ См.: Карманный песенник 1796.

¹⁷ См.: Борн 1808.

¹⁸ Бобров Семен Сергеевич (1763 или 1765–1810), поэт, переводчик. См.: Коровин 2004.

¹⁹ Грамматин 1809, Творогов 1995.

Стефановичем, сочинителем упомянутой нами Грамматики или письменицы Сербской²⁰ (*Там же*, 69).

Исследование Востокова касается многих сторон собственно музыкального строя русских народных песен. В нем Востоков впервые приступил к созданию методологии анализа стихотворных метров и стилей, обращаясь, прежде всего, к русскому народно-песенному стиху («Я намерен здесь говорить о стихосложении русских песен как о собственной форме поэзии» — *Там же*, 2). Он рассматривал принципы построения «меры силлабического стихосложения», «определение стиха русского», «переходы голоса по лестнице тонов», «разные виды песенных размеров», «свойство стихов песенных»; писал «о лирических или песенных стихах русского размера», определял «куплеты в песенных русских стихах», «куплеты сказочных стихов и замечания о пенье оных», размышлял и о том, «есть ли какой размер в слове о полку Игореве». В русских народных стихах, по мнению Востокова, «считаются не стопы, не слоги, а прозодические периоды, т. е. ударения, по коим и должно размерять стихи старинных русских песен» (*Там же*, 105–106). Этот вывод подтверждается материалом песенной поэзии и «Словом о полку Игореве».

Многообразны отсылки Востокова к публикациям текстов народных песен и их напевов. Целые «колена» его положений о стихах опираются на слуховое ощущение народных песен, «на распев произносимые слова», которые неотделимы для Востокова от их стиховой формы, жанра и настроения, несомого мелодикой, ритмикой, произнесением самой песни в ее жизненной неповторимости.

Сопоставление примеров Востокова со сборником Н. А. Львова и И. Прача (*Львов–Прач 1790*) показывает, что Востоков опирался не только на это издание, но и сам знал эти песни, бывшие популярными в то время, известные и автору этих строк из той же устной традиции (хотя что-то не слышно их в последние времена).

²⁰ Караджич (Karadžić) Вук Стефанович (7 ноября 1787 — 7 февраля 1864), выдающийся сербский филолог, историк, этнограф, фольклорист. См.: *Гусев 1991; Вук Караджич 2005.*

Песен из упомянутого сборника Востоков избрал множество, со ссылками и без ссылок на него, иллюстрируя разнообразные размеры стихов и принципы стихосложения в песнях. Например:

В заключение примеров песенным стихам скажем русским нечто о строфах или куплетах: ибо и русские также имеют свои куплеты, как в песенных стихах, так и в сказочных. Куплеты или строфы в поэзии всех народов образуются коленами пенья, в таком случае, когда колено заключает в себе более одного стиха. В некоторых русских песнях, из роду тех, кои г-нъ Прачъ называет протяжными, мелодические периоды или колена объемлют только по одному стиху, и таковые песни можно назвать безстрофными, но в других песнях куплеты не содержат в себе никогда более 4 стихов коротких или 2 длинных: да и последний стих бывает нередко только повторение первого, предшествуемое обыкновенно каким-нибудь общим припевом, каковы, например: *ой Дидъ и Ладо, ой люли люли, ой жги* и пр. Расположенные таким образом куплеты видел читатель при изчислении песенных размеров под № 11, в хороводной песни *А мы просо сеяли*, и под № 111 2а в песни: *Во ржи береза*. И пр. Иногда припевом куплеты заканчиваются, напр. *У меня ль во садочке у меня ль во прекрасном люшеньки люли, люшеньки люли...* Припевы сии употребительны более в плясовых, хороводных и свадебных песнях.

Другой образ составления куплетов русских есть без припева повторение только последней половины одного стиха в первой половине другого с некоторою пояснительною прибавкою, напр.

*Ах что ж ты голубчик не весел сидишь
Не весел сидишь и нерадошен? (Востоков 1817, 127–128).*

Востоков анализировал песни из сборника Львова и Прача: «Из подъ дуба из подъ вяза из подъ вязава коренья», «Ходила младешенька по борочку», «Как у наших у ворот» и определил происхождение рифмы от ритма и созвучий народной песни:

Почему созвучные окончания названы рифмами, а не имеющие таковых окончаний стихи белыми стихами, не известно может быть многим из моих читателей. <...> происходят без сомнения <...> от Rhythmus (рифмос) означавшаго у древних согласие, лад в пляске и в мерной речи» (*Там же*, 84).

Ученый отметил в народных песнях гармонию при «негладкости» ритмов и ударений, особенно же в песнях старинных:

Сих приведенных мною примеров и объяснений кажется для читателя довольно, чтоб ему обозреть главные и употребительнейшие формы песенных стихов русских, судить о гармонии оных и вызнать уже вообще строение русского размера, коего дальнейшие отмены показаны будут в главе 3. Повторим здесь, что поелику размер сей основан не на равнотактности и не на порядке стоп, то и не составляет в нем разнотактность слогов и разнотактность ударений существенной негладкости или разнотактности. Вольность сия нередко еще благоприятствует непринужденному выражению и языку чувств. Гармония же сия наиболее слышна в старинных песнях: и даже безошибочно можно утвердить, что чем стариннее песня, тем чище и правильнее в ней соблюлась сия форма ударительного или русского стихосложения. <...>

Многие издатели русских песен, и между прочим и первый у нас критический или толковый собиратель оных известный Мих<аил> Попов²¹ (в своем выборе новых и старых песен под названием *Российская Ерата*) не вошед в таковое различие размеров тонического и стопосложного или же соображаясь со вкусом публики, привыкшей к стопосложению, думали, что надобно в русских стихах поправлять сию мнимую негладкость, и позволяли себе везде, где только можно, таковые поправки. — Но дельно ли? Отдаю на рассуждение читателю. (*Там же*, 133–135).

Большой раздел Востоков посвятил сборнику Кирши Данилова, изданному в 1804 году без нот и готовящемуся тогда к изданию с нотами²². Анализируя размеры песен из этого сборника, Востоков говорил об эпическом сказовом стихе, определяя его как вид пения:

Стихи о трех ударениях дактилического окончания употребляются в русских народных сказках или повествовательных песнях, каковых мы имеем печатно собрание под именем древних Русских стихотворений. Из 26 пиес, помещенных в оном собрании, все кроме двух сочинены сим размером. Также и в песенниках печатных на-

²¹ Попов 1792.

²² Первое издание (26 текстов без нот): *Кирша Данилов 1804*, второе издание — *Кирша Данилов 1818* (61 текст с приложением нот). См.: *Кирша Данилов 1977*.

ходящиеся между прочим повествовательные песни или романсы русские имеют сей же размер (*Там же*, 139).

Совершенно очевидно, что он делился с читателем своим собственным слуховым впечатлением от слышанной им манеры произнесения сказок нараспев. Это свидетельство Востокова само по себе драгоценно. Он писал: «Но многие ли из читателей моих слышали пенье русских сказок..?». Востоков воспринимал сказки и былины как один эпический стиль в песнях двух родов:

...два главные рода, лирический и эпический, имеют также и у русских свой определенный размер. И я действительно осмелюсь разделить стихи наших старинных песен на лирические (песенные) и на эпические (сказочные). <...> Главное свойство тех и других есть равночисленность ударений; но песенные стихи имеют (по большей же части) порядок ударений неизменяющийся... В сказке «Мастрюк Темрюкович», которая помещена в древних русских стихотворениях под № 21 (*Там же*, 107). ...Сказочное же пенье едва ли не всегда требует такого распространения колен на несколько стихов, потому что сказка гораздо продолжительнее песни и, следовательно, имеет нужду в большем разнообразии звуков, чтоб не утомить слух повторением. <...> В песенных стихах можно было показать состав куплетов помещенными в Прачевом собрании голосами песен, кои хотя бы и не были положены на ноты, довольно известны всякому по наслышке их в простом народе. Не многие из читателей моих слышали пенье русских сказок, напр<имер> тех, кои помещены в изданных г-м Ключаревым²³ Древн<их> Рус<с>к<их> стихотворениях? Сомневаюсь, чтобы из тысячи одному доходили когда до слуха тоны сих старинных русских рапсодий, раздающихся кое-где в отдаленных губерниях России (*Там же*, 152–153).

Востоков говорил о значении фольклора в целом и о важности собирания фольклора:

...время унесет у изустного предания сии неисправно хранимые, истерзанные остатки, — в пучину забвения всепоглощающего. Оно унесло уже с собою таким образом может быть многия лю-

²³ Путилов 1958. Рукопись была, по поручению московского почт-директора Ф. П. Ключарева, которому в то время принадлежала, издана А. Ф. Якубовичем в 1804 г.

бопытныя произведения Русской музы, — пока наконец не вздумали у нас, не прежде как лет за 40 пред сим, — записывать и издавать в печать то, что можно было еще слышать в народе из старинных песен русских. А потому и неудивительно, что большая часть тех песен, которые удалось сим образом спасти от забвения, были уже не старее времен Петра I <...> но каковы бы они ни были, — для поэта и для антрополога оне всегда любопытны по неложному изображению мнений и обычаев, нравов и чувств народных, древняго ли, новаго ли то времени. И с сей-то стороны должен смотреть на русские песни умный собиратель оных» (*Там же*, 93–94).

Востоков был солидарен с высказыванием Н. М. Карамзина о русском языке:

Да будет же честь и слава нашему языку, который в самородном богатстве своем, почти без всякого чуждого примеса, течет как гордая, величественная река, — шумит, гремит, и вдруг, если надобно, смягчается, журчит нежным ручейком и сладостно вливается в душу, образуя все меры, какие заключаются только в падении и возвышении человеческого голоса (*Карамзин 1964*, 23).

В заключение он воздал похвалы графу Н. П. Румянцеву, просветительским покровительством которого был издан сборник Кирши Данилова:

Но я могу порадовать читателей известием, что они получат вскоре новое издание сих самых русских стихотворений с приложением нот; и сие благодаря ревностнейшему любителю отечественной археологии и щедрому споспешествователю оной Его Сиятельству Господину Государственному Канцлеру Графу Николаю Петровичу Румянцову. Не жалея никаких изживений для обогащения сведений наших о русской старине, Его Сиятельство приобрел покупкою за дорогую цену рукописное собрание сих стихотворений, гораздо полнейшее против печатного и снабженное голосами оных, положенными на ноты (*Востоков 1817*, 153–154).

В поэтическое творчество Востокова проникают образы и ритмические модели русских песен, молитвословных жанров и «Слова о полку Игореве», соединяясь с эстетическими мифологемами музыкального искусства. Качество поэзии в них соответствует в целом

уровню допушкинского стиха, но эти произведения симптоматически крайне интересны.

Образы и ритмы русского песенного стиха и «Слова о полку Игореве» соединяются в ряде сочинений Востокова, например в стихотворении «Российские реки»:

Беспечально теки, Волга матушка,
 Через всю святую Русь до синя моря;
 Что не пил, не мучил тебя лютый враг,
 Не багрил своею кровью поганую,
 Ни ногой он не топтал берегов твоих,
 И в глаза не видал твоих чистых струй!
 Он хотел тебя шлемами вычерпать,
 Расплескать он хотел тебя веслами;
 Но мы за тебя оттерпелися!
 И дорого мы взяли за постой с него:
 Не по камням, не по бревнам мы течем теперь,
 Все по ядрам его и по орудиям;
 Он богатствами дно наше вымостил,
 Он оставил нам все животы свои!»
 Так вещали перед Волгою матушкой
 Свобожденные реки российские;
 В их сонме любимы ее дочери:
 Ока, с Москвой негодующей,
 И с чадами своими сердитый Днепр,
 Он с Вязьмой, с Вопью, с Березиной,
 И Двина терпеливая с чадами,
 С кровавой Полотой и с Улою.
 Как возговорит им Волга матушка:
 «Исполать вам, реки святой Руси!
 Не придет уж лютый враг вашу воду пить;
 Вы славян поите, лелеете! (1813) (*Востоков 1821, 242–243*).

Отметим парафраз на тему молитвы «Отче наш», восходящий к ломоносовскому ощущению Вселенной:

Мысли при чтении молитвы Господней
 (Подражание Клопштоку)
 Лунам вокруг планет, вокруг солнц планетам,
 Асолнцам путь вокруг величайша солнца.
Отче наш, иже еси на небесех!

На сих бесчисленных, светящих
 И освещаемых мирах,
 Живут неравны силой Духи
 В разночувствительных телах,
 В едином том их чувства сходны:
 Все Бога сознают и радуются Богу.
Да святится имя Твое!

Всевышний, Он, — всего себя
 Един могущ постигнуть,
 И радоваться един
 Своей всей благодати, всей силе,
 От века зиждет всем блаженство,
 Всем жителям своих миров.
Да придет царствие Твое!

О, благо им, что не они
 Судьбой своею управляют,
 А Он: о, благо всем! и нам на сей земли!
*Да будет воля Твоя, яко на небеси
 и на земли.*

Он воздвизает клас на стебле, Он приводит
 Златое яблоко и грозд багряный в зрелость;
 На холме агнца Он пасет, в дубраве лань.
 Но Он и гром свой посылает
 На холмы и дубравы,
 И дар свой поражает градом
 На стебле и на ветви!
Хлеб наш насущный даждь нам днесь.

Находятся ль и там, над областью грома,
 Жилища грешников и смертных?
 Там дружба во вражду меняется ль как здесь?
 Смерть разлучает ли и тамо дружбу?
*Остави нам долги наши, якоже и мы
 оставляем должникам нашим.*

Различные пути ведут к высокой цели,
 К блаженству. Некие из них
 Пустынями ведут; но даже и на сих
 Цветут для странника цветы веселий,
 И он, при сладостных забвения водах,

Покой вкушает по трудах.
*Не введи нас во искушение, но избави
 нас от лукаваго.*

Тебе хвала и поклоненье,
 Тебе,
 Который солнцами, планетами, лунами
 Велико солнце окружил!
 Который создал Духи,
 И их блаженство зиждет,
 И дарует живот,
 И смерть ниспосылает;
 Ведет стезей пустынной к цели,
 Отраду путникам дая.
 Тебе хвала и поклоненье!
*Яко твое есть царство, и сила, и слава.
 Аминь (Востоков 1821, 198–200).*

В поэмах Востокова на темы Древней Руси используются образы пастушеской идиллии, окрашенной звуками **народных инструментов**, становящимися символом и мерой прекрасного. Приведем несколько фрагментов из поэмы «Полим и Сияна. Новгородская баснь»:

Где славный Волхов изливает
 Из врат Ильменя свой поток,
 Туда вседневно пригоняет
 Коров невинный пастушок,
*И всю окрестность он пленяет
 Игранием в рожок.*

Русалки приходили слушать
 Из чащи древ и тростника;
*Не смели звуков тех нарушить
 Ни ветер, ни роца, ни река;
 Сам дикий Леший вздернул уши
 К искусству игрока.*

Но в простоте своей не ведал,
 Не примечал молодой Полим,
*Какие чудеса он делал
 Рожком пленительным своим...:*

По долгом, сладостном молчанье
К устам рожок свой поднося,
Пастух во звучном воздыханье
И в трелях — чувством излился.
Склонила с тишиной вниманье
К нему природа вся.

Не ты ли сам еще чудесней?
И ты не знал, пастух молодой,
Что боги всей страны окрестной
Пленяются твоей игрой!
Твоих любительницу песней
Ты видишь пред собой,

Певицу также не бесславно
Из сущих под водами дев:
Коль хочешь слышать ты Сияну,
Начни свой давешний напев...
...

Он мог уж наконец очами
Восторга на нее взирать,
Потом дрожащими руками
Схватив рожок, он стал играть.
А Нимфа под напев словами
Ему сопровождать.

Земля и высоты воздушны,
Вод многоплодных глубина —
Все зову твоему послушны,
Животворящая весна!

И сим прекрасныя Сияны
Прервалось пенье. Но пастух,
Престав играть, еще свой жадный
К о гласу преклоняет слух
И, звук его лоя отрадный,
Чуть переводит дух.

Из струй Сияна выникала,
Послышав рога нежный звук...

II

Ах! но тщетно ожидаю:
 Ночь уже близка!
 Нет тебя. *Я тщетно истощаю*
Звуки своего рожка.

...

Ожиданием томим,
 На берегу сидит Полим,
Нежно на рожке играет.
То разительна, громка,
То тиха и сладкогласна
Песнь его, — но все напрасна:
На призывный звук рожка

Не разверзется река (курсив наш. — Н. С.; там же, 219–226).

В поэме «Певислад и Зора» коллизия сюжета разворачивается вокруг навеянного «Словом о полку Игореве» образа Бояна, нашедшего признание своего музыкального дара не только молодой девицей, но и ее родителями:

«Певислад и Зора»

...Сердце девы на лице ее
 Против воли обнаружилось,
 Дало знать отцу и матери
 Что любезен ей Баян младой;
 «Чей ты сын?» — «Я Певислад-Баян». —
 «Певислад-Баян!» — воскликнули
 С удивлением отец и мать, —
 «О, Грудыев пресловутый сын,
 С князем Ольгом на войне Буй-тур,
Соловей в приятном пении!
О, венец Баянов Киевских!
 Ты достоин нашей дочери!»

Как потом она с подружками,
 Удалившись за куст, слушала
Рокотанье гусель сладостных,
Заунывное и нежное,
 Так что слушала, да плакала.
 Как оттуда назад идучи,

Не могла она забыть его
 Взгляда, речи, песни жалобной,
 Как мечтала с той поры о нем
 И во сне, и наяву она (*Востоков 1806, 117–121*).

Следует обратить внимание на его **переводы** произведений немецкой и английской поэзии, среди которых выделяется перевод оды Джона Драйдена «Alexander's Feast, or the Power of music»²⁴, положенной в основу оратории Г. Ф. Генделя «Празднество Александра».

Образ музыканта, магически овладевающего вниманием слушателей, наиболее ярко представлен в переводе Востоковым этой оды (см.: *Приложение 1*)²⁵. Перевод интересен с точки зрения музыкально-эстетических взглядов Востокова и его времени, но оказывается важным в истории взаимодействия английской и русской культур²⁶.

В примечании к своему переводу Востоков сослался на мнение Н. М. Карамзина: «Самым же лучшим цветком британской поэзии считается Мильтоново описание Адама и Евы и Драйденова «Ода на музыку» (*Карамзин 1964, 571*). Востоков упомянул и музыку Генделя, говорил и о процессе перевода с немецкого и последующей его сверке с английским первоисточником:

Драйденова кантата «Alexander's Feast, or the power of music» — есть лучший цветок британской поэзии. По словам Н. М. К. [Карамзина] в «Письмах рус. путешественника», части 6-той. Не знаю, каков он покажется, пересаженный неискusным садовником на русский Парнас. Сие сочинение в подлиннике сплошь с рифмами, и положено на музыку славным Генделем. Рамлер²⁷ преложил оное на немецкий язык белыми стихами к Генделевым нотам и, следовательно, с точным соблюдением английского стопосложения. Русское же сие подражание вольными стихами сделано было по переводу Рамлера и потом сличено с англ<ийским> оригиналом» (*Востоков 1821, 145–155; Востоков 1935, 181–187*).

²⁴ Драйден (Dryden) Джон (1631–1700), английский поэт, драматург, критик

²⁵ 1804 г. (Опубл.: *Востоков 1821, 145–155; Востоков 1935, 181–187*).

²⁶ Празднество Александра, или Сила музыки (Alexander's Feast or The Power of Music), Лондон, 1736. См.: *Кириллина; Кенигсберг 2004*.

²⁷ Рамлер (Ramler) Карл Вильгельм (1725–1798), немецкий поэт.

Сочинение Востокова датируется 1804 годом, то есть посвящено начальному периоду правления Александра I, а победе в войне 1812 года²⁸ посвящен перевод той же оды В. А. Жуковского²⁹. Перевод Востокова назван в исследовательской литературе «одним из наиболее выдающихся метрических экспериментов в русской поэзии начала XIX века» (Орлов 1941, 217).

Тема музыки в переводе Востокова определена не только классицистским набором образов хора, певцов, музыкальных инструментов («Трубы и бубны, возвысьте глас!... Гремите, валторны!», «Троньтесь, гусли золийски!»), но и созвучием «Слову о полку Игореве» в образах певца, его перстов, его струн, его песни («От Зевса начал песнь певец...»; «Весь в упоении сонм от дивной песни...»; «Но песнопевец гимн заводит Вакху»; «переменяет вдруг песней тон»; «Выходит на средү певец, Всего гремяща хора вождь. Еще перстом слегка перебирает струны, Вдруг воскриляются симфонии перуны И грудь восторгом дмят»). Многие строки посвящены звучанию музыки: «Теперь игрой унывной льет в сердце нежну жалость», «Грянь, грянь, златыя арфы строй! Шуми звучней, раздайся гласом бури!»; «Хвала, хвала любви! музыке честь и слава!». Завершается ода похвалой не только Александру Македонскому, но и певцам-инструменталистам — языческому Тимофею и святой Цецилии:

Блаженная Цецилия
Изобрела органов строй.
Внимавша лики ангельски,
Нашла предел земной музыки тесным,

²⁸ Победе в войне 1812 г. посвящен перевод Востоковым английского гимна: См.: Песнь русскому царю (С немецкого: «Heil dir im Siegerkranz», на голос: «God save the king») (Востоков 1821, 255–256). После Отечественной войны 1812 года гимном в России был избран гимн Великобритании «God Save the King» («Боже, спаси Короля»), переделанный Г. Кэри и обработанный Г.-Ф. Генделем. Перевод гимна осуществлен Востоковым и посвящен императору Александру I, победителю Наполеона. Первое появление гимна в печати относится к 1813 г. На титульном листе нотного издания напечатано: «Песнь русскому царю («Прими побед венец») на голос английской народной песни (Боже! Спаси царя): [Для фп. с надпис. текстом]. СПб.». См.: *Музычук* 2003.

²⁹ *Жуковский* 1959. Третий перевод текста Драйдена для исполнения оратории Генделя 18 июня 2009 г. под управлением В. А. Гергиева в Мариинском театре выполнен И. С. Федосеевым (опубликован в программе концерта).

И, духом горним пламенея,
 Распространила пышно песнь хвалебну
 В звуки и в трели, в тысящегласный хор.

Дай преимущество, о Тимотей,
 Перед собою ей!
 Но нет; венец делите оба!
 Тот смертных воскресил до неба,
 Та бога к нам свела гармонией своей.

Литература:

- Баранкова 2004* — Баранкова Г. С. «Отец славянской филологии» // Московский журнал. История государства Российского. 2004. № 7. С. 24–28.
- Берков 1957* — Берков П. Н. Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова // А. П. Сумароков. Избранные произведения / Вступ. ст., подготовка текста и прим. П. Н. Беркова. Л., 1957.
- Борн 1808* — Борн И. Краткое руководство к российской словесности. СПб., 1808.
- Востоков 1806* — Востоков А. Х. Опыты лирические. СПб., 1806.
- Востоков 1817* — Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817.
- Востоков 1821* — Востоков А. Х. Стихотворения. СПб., 1821.
- Востоков 1935* — Востоков А. Х. Стихотворения. М., 1935.
- Востоков 1842* — Востоков А. Х. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музея. СПб., 1842.
- Всеволодский-Генгросс 1913* — Всеволодский-Генгросс В. Н. История театрального образования в России. Т. 1. (XVII–XVIII вв.). СПб., 1913.
- Грамматин 1809* — Грамматин Н. Ф. Рассуждение о древней русской словесности. М., 1809.
- Гусев 1991* — Гусев В. Е. Пушкин и Вук Караджич // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 24. Л., 1991. С. 29–41.
- Жуковский 1959* — Жуковский В. А. Пиршество Александра, или Сила гармонии: («По страшной битве той, где царь Персиды пал...») // Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Л., 1959. С. 139–143.
- Захаров 2009* — Захаров Н. В. У истоков русского шекспиризма: А. П. Сумароков, М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин (Шекспировские штудии XIII). М., 2009.
- Карамзин 1964* — Карамзин Н. М. Письма русского путешественника // Карамзин Н. М. Избранные сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Л., 1964.

- Карманный песенник 1796* — [Дмитриев И. И.] Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен. СПб., 1796.
- Кириллина* — Кириллина Л. В. Моцарт и Гендель (О моцартовской редакции «Мессии»). <http://www.21israel-music.com/MozHan.htm>.
- Кенигсберг 2004* — Кенигсберг А. К. Георг Фридрих Гендель. Оратория «Праздник Александра»; Alexander's Feast, HWV 75 // 111 ораторий, кантат и вокальных циклов. Справочник-путеводитель / Авторы-составители: Л. Михеева, А. Кенигсберг. СПб., 2004.
- Кириша Данилов 1804* — Древние русские стихотворения, собранные Киришею Даниловым / Ред. А. Ф. Якубович. М., 1804.
- Кириша Данилов 1818* — Древние российские стихотворения, собранные Киришею Даниловым и вторично изданные с приложением гравированных нот и присовокуплением 35 пьес, доселе неизвестных. М., 1818.
- Кириша Данилов 1977* — Сборник Кириши Данилова. Древние российские стихотворения, собранные Киришею Даниловым. М., 1977.
- Ковалев 2005* — Ковалев К. П. Имена и лица русской культуры. И. Е. Хандошкин — первая скрипка России. М., 2005.
- Колесов 2000* — Колесов В. В. Александр Христофорович Востоков (1781–1864) // Отечественные лексикографы. XVIII–XX в. М., 2000.
- Коровин 2004* — Коровин В. Л. Семен Сергеевич Бобров: Жизнь и творчество. М., 2004.
- Лабынцев, Щавинская 2007* — Лабынцев Ю. А., Щавинская Л. Л. «Напечатана... Иваном Федоровым... Москвитино». М., 2007. С. 39–42.
- Лисова 1983* — Лисова Н. А. Сухопутный шляхетный кадетский корпус — питомник отечественных музыкально-инструментальных кадров // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1981. Л., 1983. С. 263–278.
- Львов–Прач 1790* — Собрание русских народных песен с их голосами, положенных на музыку Ив. Прачем. СПб., 1790.
- Любомудров 2010* — Любомудров М. Н. У истоков русской сцены (Федор Волков и его эпоха): Документально-биографическая повесть. СПб., 2010.
- Музычук 2003* — Музычук Т. Ф. Два российских народных гимна в отечественных нотных изданиях // Нотные издания в музыкальной жизни России: российские нотные издания 18 — начала 20-го в. Вып. 2. СПб., 2003. С. 37–65.
- Орлов 1941* — Орлов В. Н. Вольное общество любителей словесности, наук и художеств // История русской литературы. М.: Л., 1941. С. 198–224.

- Петровская 1999* — *Петровская И. Ф.* Сухопутный шляхетный кадетский корпус // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. Т. 3. СПб., 1999.
- Плетнёва 2008* — *Плетнёва Е. В.* Певческая книга «Октоих» в древнерусской традиции: по рукописям XI–XV веков: Автореф. дис. канд. иск. СПб., 2008.
- Попов 1792* — [*Попов М. В.*] Российская Эрата, или Выбор наилучших русских песен... Собранные и частью сочиненные покойным Михайлом Поповым. СПб., 1792.
- Приказчикова 2010* — *Приказчикова Е. Е.* Культурные мифы и утопии в мемуарно-эпистолярной литературе русского Просвещения. Автореф. дис. док. филол. наук. Екатеринбург, 2010.
- Протопопов 2000* — *Протопопов В. В.* Русское церковное пение. Опыт библиографического указателя. От середины XVI века по 1917. М., 2000. № 161.
- Путилов 1958* — *Путилов Б. Н.* Сборник Кирши Данилова и его место в русской фольклористике // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.: Л., 1958. С. 361–401.
- Пушкин 1949* — *Пушкин А. С.* Путешествие из Москвы в Петербург // *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. XI. Критика и публицистика. 1819–1834. М.: Л., 1949. С. 243–267.
- Пытин 1856* — *Пытин А. Н.* Описание рукописей А. Х. Востокова / Уч. зап. АН. СПб., 1856.
- Сводный каталог 1984* — Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв. / Под ред. С. О. Шмидта, Л. П. Жуковской. М., 1984.
- Серегина 1999* — *Серегина Н. С.* Песнопения Новому лету в нотированной богослужебной книге Стихирарь месячный XII–XVII веков // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. 1997 / Сост. С. Г. Зверева. М., 1999. С. 83–87.
- Срезневский 1867* — *Срезневский И. И.* Служба св. Константину Философу по восьми древним спискам // Срезневский И. И. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. I–XL. СПб., 1867. Т. I. С. 67–78.
- Срезневский 1901* — *Срезневский В. И.* Заметки Александра Христофоровича Востокова о его жизни // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Т. LXX. СПб., 1901.
- Старикова 1983* — *Старикова Л. М.* Новые документы о первых русских актерах братьях Ф. и Гр. Волковых // Памятники культуры. Но-

вые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1981. Л., 1983. С. 171–181.

Старикова 1987 — Старикова Л. М. Первая труппа русского профессионального театра // Вопросы театра. 1987. № 11. С. 273–283.

Старикова 1989 — Старикова Л. М. Снова о Федоре Волкове // Театр. 1989. № 2. С. 76–88.

Старикова 1993 — Старикова Л. М. К проблеме фактологического изучения русского театра XVIII века // Старинные театры России XVIII — первая четверть XIX в. / Сб. научных трудов ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. М., 1993. С. 92–113.

Творогов 1995 — Творогов О. В. Грамматин Николай Федорович // Слово о полку Игореве: Энциклопедия. СПб., 1995. Т. 2. С. 55–56.

Тредиаковский 1735 — Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий. СПб., 1735.

Турилов 1990 — Турилов А. А. Гимнографические произведения Ф. Скорины // Франциск Скорина и его время: Энциклопедический справочник. М., 1990. С. 293–295.

Чайковская 1987 — Чайковская О. Г. Воспитание «новой породы людей» (Об одном социальном эксперименте XVIII в.) // Социологические исследования. 1987. № 2. С. 121–134.

Ирина Чудинова

**В поиске критериев идентичности:
музыкально-церковный Петербург
и Константинополь (XIX век)**

Богослужебная традиция всей православной ойкумены, общность которой обусловлена не только исторически — укорененностью в византийском обряде, но, прежде всего, единством вероисповедания и религиозного мирочувствия, имела свои особенности и пути развития у каждого православного этноса. Осознание существования традиции особенно остро в кризисные моменты ее развития. Рассмотрению когнитивного ракурса одной из культурно-исторических ситуаций, связанной с этой малоизученной темой, и посвящена наша статья.

В греческой и славянской частях православного мира в середине XIX века возникают движения, связанные с поиском критериев идентичности церковно-певческой традиции. Примерно с 1850-х годов Константинополь и Петербург были обуреваемы одной и той же идеей о необходимости осознания изначальных принципов церковного пения и сохранения литургической традиции в чистоте. Несмотря на общность задач, две столицы православного мира в области церковно-певческой практики в это время практически не соприкасаются. Помимо поводов политического и идеологического характера, видимо существовали и какие-то иные. О вероятных причинах такого культурного отчуждения и пойдет речь.

Однако, прежде всего, необходимо сказать о том, что же все-таки роднит культурные процессы, происходившие в это время в двух православных столицах, и дает возможность их сопоставления? Их объединяет то, что и там, и здесь возникает ощущение нарастающей опасности потери достоверности музыкально-литургического опыта прошлого в историческом настоящем и необходимость осмысления непреложных основ музыкально-церковной традиции.

Событие, столь насторожившее и беспокоившее греков, — это модернизация «иконографии» музыки, произошедшая в начале века. В 1814–1821 годах усилиями Григория Левантийского, Хурмузия Хартофилакса и Хрисанфа, митрополита Прусы была осуществлена кардинальная реформа музыкальной графики и перевод на новую «аналитическую» систему записи всех бытовавших церковных песнопений. Разработанный ими новый метод певческой нотации, повсеместно вошедший в греческую богослужебную практику, предполагал возможность письменной фиксации того, что прежде передавалось только изустно. Вопрос значения мимесиса для византийской певческой традиции и возможности ее идентичности в условиях бесконтактной коммуникации встал тогда для греческой церковно-музыкальной культуры достаточно остро. В центре внимания оказалось понятие «ὄφος» (слово, которое не имеет буквальной аналогии в русском языке и может быть переведено как «стиль», «способ», «характер», «нрав»), которое связано с вокальной жесткостью¹, образом произнесения литургического слова в храме (*Χρισάνθου* 1821; 1832; *Στάθη* 1989, 440).

Стимулом к осмыслению критериев идентичности церковно-певческой традиции в России стал все более ощутимый «диссонанс» между активным стремлением к возрождению монашества в его древнем уставном облике и хоровым многоголосным стилем богослужения, сложившимся под влиянием светской европейской музыки, получившим полноценные права и повсеместно закрепившимся в русском храме к середине XIX века. Этот европеизированный певческий стиль уже не мог удовлетворить потребностей богослужения в новых, аскетически настроенных монастырях, таких, например, как Троице-Сергиева пустынь в Петербурге, духовно расцветшая с 1830-х годов под началом архимандрита Игнатия Брянчанинова.

¹ Вводимое нами понятие «вокальной жестовости» отражает единство звука, жеста и слова в церковно-певческом искусстве, так же как нераздельности психосоматического и аудиального опыта, являющейся характерной чертой этого искусства. В аскетической письменности церковное пение нередко называют «телесной молитвой», что, безусловно, связано с древнегреческим понятием «мимесис» (*Вейдле* 2002). Жесту и жестуальности посвящены работы: *Бодрийяр* 2001, *Кристева* 2004.

Для греков знаком истинной православной церковно-музыкальной традиции стало понятие «*ὁφος πατριαρχικό*», образ пения, связываемый ими с богослужебной практикой патриаршего собора византийской столицы Константинополя, передаваемый на протяжении веков изустно в безусловном подчинении ученика учителю. Русские ищут чистоту традиции в «столповом» пении, древней церковной монодии, оставленной в России ради хорового многоголосия в конце XVII века, но письменно зафиксированной и сохраненной во множестве старинных рукописей.

Различны исторические обстоятельства, но суть дела одна — и она есть только часть большего — вопроса соотношения письменного слова, Писания и неписаных обычаев, или церковного Предания, соотношения устного и письменного в бытии церковной традиции, который возник и особенно обострился для восточного христианства в противостоянии западноевропейской церковной реформации, поскольку был решаем ими по-разному.

Рассуждая о православной церковной традиции, прежде всего необходимо уточнить терминологию. Церковное понятие «*παράδοσις*», «*traditio*» или «предание» многозначно не только из-за обмирщения самого термина, приобретшего в современной культуре бытовой оттенок, но и потому что, богословское его осмысление с одной стороны достаточно широко и, можно сказать, неопределенно, а с другой — имеет самое непосредственное отношение к самой сути вероисповедания. Существенно для понимания термина то, что в православии понятие «традиция» — это, прежде всего, «слово», открыто высказанное (произнесенное или записанное), но также и сохраненное в тайне.

Эта тема обстоятельно раскрыта в работе выдающегося современного богослова В. Н. Лосского «Предание и предания», где он утверждает, что центральная проблема Нового времени, — противопоставление и разделение Писания и Предания (как и все вопросы с ней связанные, — соотношение авторитета, различие, первенство и вторичность и т. д.) — проблема по сути своей ложная. Лосский считает, что «противопоставляя написанные чернилами книги и сказанные живым голосом проповеди ... остаешься на поверхности» (Лосский 2007, 123). Он напоминает, что православие утверждает

нераздельность и полноту двух реальностей бытия слова: «Святое Писание для православных не есть собрание многих слов о Боге, но есть само слово Божие (λόγος το Θεού)» (*Там же*, 130) и напоминает стих псалма: «словеса Господня, словеса чиста, серебро разжжено, искушено земли, очищено седмерицею» (Пс. 11, 7). Лосский ссылается на святителя Василия Великого, различающего понятия δόγμα и κήρυγμα, как учение «тайное» и явное, где δόγμα есть сокрытое в тайне и сохраненное в молчании предание, которое может быть провозглашено явно тогда, когда это будет необходимо. Суть Предания не в широте и долготе, а «в глубине и высоте» (т. е. мере восприятия Откровения) произносимого и записанного «слова», пишет Лосский и приводит высказывание священномученика Игнатия Антиохийского: «Тот, кто истинно обладает словом Христа, тот может слышать даже Его молчание» (*Там же*).

Можно утверждать, что звучащая литургическая речь в православном богослужении есть опыт постижения сопутствующего словам молчания. В литургическом языке важнейшее место занимает немое слово — обрядовые жесты, иконография. Необходимость — до звука голоса, до начертания и за ними — анафоры, указующего жеста, который устанавливает связи и элиминирует сущности, отмеченная Юлией Кристевой в связи с поэтикой художественного слова, в церковном искусстве особенно актуальна (*Кристева 2004*). Церковная музыка есть искусство многосоставное — это и опыт звукотворчества, и письмо (своего рода звуковая икона, графический образ звучащего тела слова) и, что особенно важно — обрядовый жест. Пение и экфонесис в церковном обряде не только фонетический дискурс и соответствующий ему визуальный образ, но и жестовость, внутреннее и внешнее телодвижение (мимика, кинесис), передаваемый и воспринимаемый только в непосредственном контакте, а запоминаемый подражанием. Мимесис, в древнейшем смысле этого термина, сохранил свою значимость в искусстве православного церковного обряда, поэтому весьма существенно то, что именно совокупность всех трех факторов (звук, жест, графика) определяет характер музыкального «слова» в литургической, обрядовой речи. Изменение (или изъятие) одного из них влечет за собой деформацию литургического музыкального события как целого (*Чудинова 2010, 2008*).

Отчуждение путей в развитии греческой и русской церковно-певческой практик, на наш взгляд, произошло именно в этой «горячей точке» церковно-музыкальной традиции — в отношении к жесткости как ее существеннейшему компоненту. Понятие «ύφος», столь актуальное для греков — это живая энергетика литургической речи как неиссякаемый источник традиции, воспринимаемой в слушании и «послушанием», передаваемой «из уст в уста» и «из рук в руки». Идеал церковно-певческой традиции для русских, каким он стал в петербургской культуре, — прежде всего музыкальная письменность, древние рукописи «столпового» пения. Их нужно прочесть и приспособить к потребностям настоящего, в условиях изменившейся психологии певцов русского клироса.

Слушание слова в храме и слушание учителя, или «послушание» в аскетическом понимании этого термина, составляет суть понятия «ύφος», которое в греческой культуре и в настоящее время остается стержневым для понимания того, что есть истинная традиция «византийской музыки». Гарантацией истинности образа церковного пения исследователи называют традицию, хранимую в практике таких центров греческого православия, как Афон, Метеора, Патмос, Синай и особенно Константинополь (*Αλυσιζάκη* 1988, 437). Древняя византийская столица, которая и после турецкого захвата продолжала оставаться для греков «духовным отечеством», местом пребывания Вселенского Патриарха, имеет важнейшее значение и в связи с вопросом преемственности византийской церковно-музыкальной традиции: особо выделяют образ пения, получивший название «ύφος πατριαρχικό» (именуемый также «ύφος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας»). Изначально он связан с патриаршим собором Константинополя (η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία), богослужение которого считалось «образцом подражания» для всех православных храмов и главными хранителями «истинного» образа церковного пения считаются протопсалты и певчие этого собора. Другим центром его развития и процветания в XIX веке была Патриаршья музыкальная школа (Πατριαρχική Μουσική Σχολή) (*Σταυράκης* 1870). Ученики этой школы учились подражанием, слушая соборных протопсалтов. Так сохранялся единообразный способ произнесения и выражения византийского мелоса. Протопсалты патриаршего собора не ограничивались

только обучением новоначальных певчих в школе, но постоянно собирали всех городских певчих Константинополя для дальнейшего научения и совершенствования мастерства (*Βουδούρη* 1935). До настоящего времени именно опыт константинопольской певческой школы считается критерием мастерства и творческие «родословные» практически всех лучших греческих церковных певчих и до сегодняшнего дня связаны именно с этими мастерами.

Выдающийся греческий протопсалт Константинос Прингос (Κωνσταντίνος Πρίγγος, 1892–1964) в предисловии к своей книге «Μουσικῆς Κυψέλης» характеризует образ пения, называемый «ὕφος πατριαρχικό», как «достойный, простой, сокровенный», а о том, как он передается, объясняет, что «если я вам буду говорить, и вы меня будете слушать, тогда послезавтра скажете так же как я»². О нем рассказывают, что однажды, когда он приехал из Константинополя в Грецию, после окончания литургии его окружили певчие, заговорили о пении. Как обычно, он спел для них кое-что. Певчие захотели и сами что-нибудь спеть протопсалту, чтобы он высказал свое мнение. Действительно, пропели ему несколько мелодий, и ждали. Великий протопсалт сказал, обращаясь к ним: «Да, все вы с отличными голосами, все знаете музыку, все поете в церкви, но вы не церковные певчие. Почему? Потому что не слушаете». И для того, чтобы сделать свою мысль яснее, привел в пример иностранный язык, произношение которого не записывается и не читается, а постигается только слушанием (*Там же*).

По словам греческого исследователя византийской музыки А. Алигизаки, «ὕφος — это первоначало церковного пения, запись которого находится на втором плане» (*Αλγιζάκη* 1988, 434). Певческое предание, воспринимаемое слышанием, образ певческого искусства, сохраняемый константинопольскими протопсалтами и ламподариями веками, греки называют «догматами» византийской музыки. «Догматами» в том смысле, который придает этому понятию Василий Великий, т. е. тайное, сокровенное, доступное тем, кто может воспринять и вместить.

² <http://www.ec-patr.net/Paradosi-Yfos.htm>. (Πρωτοπρεσβύτερος Σεραφεῖμ Φαρασοῦλου. Πατριαρχικό ὕφος καὶ παράδοση). Здесь и далее перевод с греческого автора статьи.

Главными характеристиками этого образа пения считают серьезность, важность, благоговение, отчетливость артикуляции, точность в исполнении ладовых особенностей византийских гласов, и самое главное — особый ритм. Знаменитый константинопольский протопсалт Ф. Станица (Θρασύβουλος Στανίτσας, 1910–1987) придавал большое значение психосоматическому аспекту певческого искусства:

Το πατριαρχικόν ύφος — это простая псалмодия, пропетая правильно и сознательно, образующая сочетание гласов, техники певческого искусства, священного собеседования, душевного сокрушения, силы диалога, жизненного возбуждения, возможности восприятия; это не удовольствие, или услаждение слушателя, но полный уход в невещественный предмет своего поклонения³.

Весьма показательно то, что выдающийся протопсалт, опытом и в меру своего большого таланта постигший высшие достижения певческого искусства, соединил в этом высказывании элементы индивидуального мастерства (знание гласов, вокальная техника), способность к общению (диалогу), характер поведения (способность самоотдачи) и способность к восприятию духовного и умение пребывать в молитвенном состоянии (то, что в аскетике называют молитвенное «собеседование»). Ўφος πατριαρχικόν характеризуется знанием своего искусства певчим, качеством его голоса, индивидуальными особенностями истолкования мелодий, ясностью артикуляции звуков, но отнюдь не способом исполнения различных знаков качества⁴, записанных в книге, как можно было бы предположить.

Греческие музыканты считают, что «ύφος» не есть способ исполнения певческой нотации, потому что он не может быть записан никакими знаками и передается только в живом общении путем восприятия *вокальной жестовости*, связанной с произнесением литургических слов в богослужении. Совместным участием в церковных службах и в безусловном послушании учителю ученик постепенно

³ <http://www.musicale.gr/byzantina/anymnisomen/eirinaios.html> (Θεοχάρης Στ. Ανεστίδης. Ο Σάμου και Ικαρίας Ειρηναίος και το «πατριαρχικόν ύφος»).

⁴ Знаки византийской музыкальной нотации, передающие особенности вокальной артикуляции.

перенимает звуковую пластику литургической речи во всей полноте. Так, первый доместик Великой Христовой церкви Константинополя Ангелос Вудурис (Ἀγγέλос Βουδούρης, 1891–1951) утверждает, что источник византийской музыки — это сам протопсалт, усвоивший слухом и подражанием от своих учителей певческий опыт, накопленный веками, и способный передать его своим ученикам, поэтому музыкальное искусство, отраженное в новой графической системе, требует обучения в живом звучании (*Βουδούρης* 1935).

Новый метод, введенный в 1814–1821 годах, стал переломным моментом в истории греческой церковной музыки. Открывая возможность подробной фиксации того, что раньше хранилось в памяти певцов, передавалось и воспринималось путем слушания и подражания, этот способ музыкальной нотации значительно усиливал значение певческой книги в церковно-музыкальной практике за счет ослабления личного начала и роли учителя. Он был встречен с большими надеждами, но уже к середине XIX века начал вызывать опасения. Приходит время осознания ценности «учения от слышания» и опасностей модернизации певческой практики. Говоря об этом периоде греческой музыкальной культуры, один из исследователей отмечает:

Особенностью десятилетия 1850-х было то, что начинают раздаваться голоса против утраты истинности певческого характера, потери, почти полностью, знания старой системы, и необходимости сохранить «*патриарχικό ύφος*» и который, по мнению многих, являет собой истинное предание и неотъемлемо связан с личностью протопсалта. Так, издания Στεφάνου⁵ особенно подчеркивают, что они следуют традиции «*патриарχικό ύφος*», так как он сохранился в памяти и голосе протопсалта Константина του Βυζαντίου. Весьма показательно, то, что он пишет в предисловии своего издания Πανδέκτη, что невозможно объяснить и возродить многие знаки, которые уже стали беззвучны и глухи. Все это совсем вскоре после принятия новой системы (*Χατζθεοδώρου* 1998, 47).

О невозможности письменной фиксации того, что для византийской певческой традиции является самым важным, говорят мно-

⁵ См.: *Πανδέκτη της Ιεράς Εκκλησιαστικής Ὑμνωδίας* 1851.

гие. Так, известный историк византийской музыки Г. Пападопулос пишет: «Образ пения Великой Церкви нельзя выразить графикой, потому что он — дуновение воздуха» (*Паπαδόπουλος* 1904, 102). О патриаршем стиле, сравнивая его с воздухом, весьма характерно высказался Ф. Фокаеас, высказывая опасение, что новый метод разрывает связь учеников с учителями, которые, не находясь в подчинении, уже не перенимают точно образцов (*Χατζθεοδόρου* 1998, 47).

По словам одного из ревнителей чистоты церковнопевческой традиции В. Стефаниди «стиль Великой Церкви имеет особое достоинство и Господь да сохранит его в целостности и неповрежденным до самого конца» (*Στεφανίδης* 1902, 276). Этот знаток византийского пения также высказывает свою тревогу: по его наблюдениям, с каждым днем церковные распевы повреждаются все больше. Это связано с тем, что ученики уже не усваивают их путем слушания живых голосов, но стараются воспринять путем чтения их записи в аналитической нотации, которая могла бы быть использована, но лишь в качестве вспомогательного средства для памяти, после того как распевы будут усвоены учениками с голоса, потому что тонкость и изощренность византийского мелоса не может быть передана никакой записью (*Там же*).

Поскольку «ύφος» византийской певческой традиции — это образ пения, который требует умения слушать, требующий «послушания», т. е. желания быть в подчинении и «умалении», то в наибольшей мере он сохраняется там, где эти качества составляют основу жизни — в монастырях. В монашеской культуре не возникает противоречия между характером жизненного поведения и образом пения. Светская культура ориентирована на другие идеалы, поэтому проблема сохранения традиции византийского пения весьма насущна вне монастырских стен. С новой силой вопрос значимости образа пения, именуемого «ύφος πατριαρχικό», в современной церковно-музыкальной практике стал дискутироваться в Греции в 70-е годы XX века (*Τσατσαρώνη* 1971; *Βαλινδρά* 1972; *Γεωργιάδου* 1972).

Вопрос значения соотношения книжного знания и опыта, воспринимаемого в личном контакте ученика и учителя, в церковнопевческой культуре Петербурга XIX века получил несколько иное осмысление. Так же как и в греческой культуре, в России в это

время наступил переломный момент осознания ценности древней церковно-певческой традиции. Характерный документ, отразивший этот культурный поворот, — рукопись, связанная с кругом придворных певчих и петербургским Александро-Невским монастырем, «Проект об отпечатании древнего русского крюкового пения, рассматриваемый в двух главнейших отношениях, в отношении к состоянию всех старообрядческих церквей и в отношении к состоянию великороссийских церквей»⁶. В ней высказывается идея о необходимости восстановления в русской богослужебной практике древнейшего певческого стиля, вытесненного в XVIII веке многоголосным партесным, затем концертным стилем пения, пришедшим с Запада. Причем путь достижения этой цели автор документа видит в печатании древних певческих рукописей.

Интерес к древнему знаменному пению и возможности его воссоздания в богослужебной практике с середины века начинает повсеместно нарастать. В связи с этим движением хотелось бы обратиться к личности святителя Игнатия Брянчанинова, одной из ключевых фигур церковной жизни того времени. Значимость его для истории русской церковной культуры заключается, прежде всего, в том, что ему удалось адаптировать понятия христианской аскетики и многие идеи святоотеческой письменности к условиям современной культуры и с учетом новой психологии людей. Вопрос идентичности древней церковно-музыкальной традиции в современной жизни для святителя Игнатия был весьма важен. Так, он писал из Москвы 12 августа 1847 года в свой петербургский монастырь наместнику отцу Игнатию собственное мнение о современном церковном пении, бытовавшем в русских храмах:

Не можешь себе представить, как показалось мне отвратительным московское пение с его фигурами и вариациями. Нам нужна величественная, благоговейная простота и глубокое набожное чув-

⁶ ОР РНБ. ОЛДП. Ф 411. Л.1–9 об. Издание: *Бортнянский Д. С. Проект об отпечатании древнего русского крюкового пения, рассматриваемый в двух главнейших отношениях — в отношении к состоянию всех старообрядческих церквей и в отношении к состоянию всех великороссийских церквей* // Протокол годового собрания членов общества любителей древней письменности. Приложение. 25 апреля 1878 г. С.-Петербург, 1878.

ство: этими двумя качествами наше пение [Святитель имеет в виду пение в Троице-Сергиевой пустыни. — И. Ч.] становится выше пения Московских монастырей (*Святитель Игнатий 1995, 130*).

Трудами настоятеля св. Игнатия и его друга и помощника с юных лет Михаила Чихачева в Троице-Сергиевой пустыни был создан прекрасный хор, где вырабатывался стиль пения, соответствовавший стремлению к аскетической жизни (*Чудинова 1997*).

Путь воссоздания традиции для святителя связывался, прежде всего, с изучением древних рукописей. Самое активное участие в этой деятельности принимал европейски образованный музыкант А. Ф. Львов. Он занимался изучением старинных церковных певческих рукописей, присылавшихся ему со всей России — из разных епархий, монастырей и церквей, и делал для Сергиевского хора обработки древних распевов. Львов передавал их в Троице-Сергиеву пустынь для практического использования, где братский хор разучивал написанные им сочинения и исполнял в монастырском церковном богослужении.

Архимандрит Игнатий весьма ценил деятельность Львова, позитивно отмечая в его обработках соответствие нормам классической гармонии. В одном из своих писем (25 ноября 1849 года) он с благодарностью обращается к композитору и высказывает свое отношение к достоинству выполненных Львовым обработок:

Примите мою сердечную признательность за доставленные Вами книги предложений Ваших: опыт в присутствии Вашем и дальнейшие опыты доказали, что изучение их вполне удобно, как дающее правильный ход каждому голосу по напеву уже известному. Братия мои вполне поняли это, и с усердием принимаются за труд, очевидная цель которого — дать всему вообще Богослужению должную правильность и гармонию, а тем умножить благолепие его. Всегда был ощутителен недостаток, который Вы ныне так удовлетворительно восполнили! По церковным обиходам всем голосам прилежала одна и та же нота; делать необходимые для гармонии отступления такие представлялось на произвол каждого поющего, а каждый делал сообразно способностям и понятиям своим — иной хорошо, иной худо. Последнее, по недостатку знаний и вкуса, случалось гораздо чаще первого. Теперь для каждого голоса указан верный путь! Эта услуга, всю цену которой, всю важность, могут понять

особливо в монастырях, где Богослужение отправляется с преимущественным тицанием. Не мудрено же, что я и все мое братство преисполнены признательности за труд, совершенный Вашим Превосходительством. Призывая на Вас благословение Неба с чувством совершенного почтения и преданности имею честь быть Вашего Превосходительства покорнейший слуга Архимандрит Игнатий⁷.

Другой участник певческой деятельности монастыря — протоиерей и композитор Петр Иванович Турчанинов, певческий учитель Придворной капеллы. С 1836 по 1841 год он жил в Стрельне, рядом с пустынью и обучал монастырский хор. Турчанинов один из первых приступил к восстановлению древних церковных монодических распевов в богослужебной практике, причем видел свою цель в создании для многоголосного хора обработок монодии, в которых бы они получили новую жизнь и зазвучали по-современному.

С Троице-Сергиевой пустынью и личностью ее настоятеля архимандрита Игнатия Брянчанинова связано обращение к церковной музыке М. И. Глинки. Со святителем Игнатием Глинка впервые познакомился в 1855 году. Великий композитор оказался в кругу влияния этого монастыря в трудный период своей жизни. Он приходил сюда за душевным исцелением как «во лечебницу», и личность архимандрита становится для него необыкновенно притягательна. Глинка пишет архимандриту Игнатию:

Я был очень нездоров и в минуты тяжких страданий жаждал более всего удостоиться принятия Святых Таин из рук Вашего Высокопреподобия <...> желание видеть Вас, получить благословение Ваше и отраду в беседе Вашей были так сильны, что я не мог устоять против этого глубокого влечения сердца⁸.

Беседы их были не только личного характера, но — о пути художника, о смысле музыкального творчества, о церковном пении.

По просьбе Глинки архимандрит Игнатий обобщил свои идеи в статье «Христианский пастырь и христианин художник». Он видит источник истинного творчества в усвоении личностью Евангельского характера и «вдохновении свыше», в понятии «художественный

⁷ ОР РНБ. Ф. 446. Архив А. Ф. Львова. Оп. 1. Д. 47. Л. 1–1 об.

⁸ ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 2. Д. 531. Архимандрит Игнатий (Брянчанинов). Л. 153 об.

талант» он подчеркивает значение индивидуального начала и знание св. писания. Святитель Игнатий пишет:

Прекрасно уподоблено Евангелием человеческое сердце сокровищнице, из которой можно вынимать только то, что в ней находится... Истинный талант, познав, что существенно-изящное один Бог, должен извергнуть из сердца все страсти, устранить из ума всякое лжеучение, стяжать для ума Евангельский образ мысли, а для сердца Евангельские ощущения. Первое дается изучением Евангельских заповедей, а второе исполнением их на самом деле. Плоды дел, т. е. ощущения, последующия за делами, складываются в сердечную сокровищницу человека, и составляют его вечное достояние! Когда усвоится таланту Евангельский характер, — а это сначала сопряжено с трудом и внутренней борьбой, — тогда Художник озаряется вдохновением свыше, тогда только он может говорить свято, петь свято, живописать свято. <...> Чтоб мыслить, чувствовать и выражаться духовно, надо доставить духовность и уму, и сердцу, и самому телу. Недостаточно воображать добро или иметь о добре правильное понятие: должно вселить его в себя, проникнуться им⁹.

Под влиянием опыта, полученного при посещении Троице-Сергиевой пустыни и общения с ее архимандритом, Глинка обратился к изучению древнего церковного пения. Этот опыт воплотился в его духовных сочинениях. В Великий пост 1856 года в пустыни зазвучали написанные для ее братского хора Глинкой «Ектения» и «Да исправится молитва моя». В последние годы жизни Глинка всецело увлечен церковным творчеством. Его главное стремление — соединить достижения европейского музыкального искусства и русской церковной певческой традиции, и он едет учиться в Германию (1856) к Зигфриду Дену. Глинка хотел основательно изучить у него особенности западной полифонии для использования их в русской церковной музыке.

Из приведенных фактов становится вполне ясно, что в петербургской ситуации (в отличие от тех дискуссий, которые происходили в это время в греческой церковной среде) вопрос о «живой» музыкально-литургической традиции и о роли опыта литургической

⁹ Там же. Л. 150–150 об.

речи, приобретаемого участием в церковном обряде и в непосредственном «послушании» учителю, не возникает. Для петербургской культуры характерны индивидуализация и дистанцированность (во времени и пространстве) в восприятии церковно-певческой традиции. Для многих петербургских деятелей того времени это не историческое настоящее, но, прежде всего, знание, зафиксированное в прошлом, а наибольшее значение имеет не звучащее литургическое слово, но рукописи, в которых письменно закреплена древняя церковно-певческая практика. По их мнению (особенно это относится к кругу Придворной певческой капеллы), старинные рукописные книги, хранящие лучшие образцы певческой традиции, могут быть оживлены в нынешнем веке авторским, личным усилием и лишь с учетом особенностей европейского музыкального мышления, усвоенных русским церковно-музыкальным искусством.

Эта установка имеет много причин, но в том числе в общей перспективе исторической ситуации она отражает то понимание христианской традиции, передачи духовного опыта и то значение аскетического понятия «послушания»¹⁰, адаптированного к современной жизни и психологии людей, которое описано святителем Игнатием Брянчаниновым в его литературных трудах. Так, в главе «О жителстве в послушании у старца» своей книги «Приношение современному монашеству» архимандрит Игнатий говорит, что послушание старцам в том виде, в каком оно было у древнего монашества, не дано нашему времени. По словам святителя:

Иноческое послушание, в том виде и характере, как оно происходило в среде древнего монашества, есть высокое духовное таинство. Постигание его и полное подражание ему соделалось для нас

¹⁰ Понятие «послушание» в православной аскетической традиции изначально связано с древнегреческим понятием «мимесис». Монах — это «преподобный», а смысл монашества, которое считается важнейшим из искусств, есть уподобление Богу. Сравнение монашеской общины с «ликом ангельским» или «танцорами Христа» характерно для аскетической письменности (Чудинова 2010, 31). Богослужебное певческое искусство в традиционном понимании есть одна из составляющих монашеского искусства. Говоря о умалении роли живого «послушания» и возрастании роли чтения письменных текстов в современной ему аскетической практике, святитель касается изменения важнейшей парадигмы всей культуры в целом, в том числе и бытия церковно-певческой традиции.

невозможным: возможно одно благоговейное благоразумное рассматривание его, возможно усвоение духа его. Тогда мы вступим на путь правильного суждения и душеспасительного благоразумия, когда, читая опыты и правила делания Отцов — послушания их, равно дивного в руководителях, и в руководимых, — увидим в современности общий упадок христианства, сознаемся, что мы неспособны наследовать делание Отцов в полноте его и во всем обилии его (*Святитель Игнатий 1998, 75*).

Чтение и благоразумное «рассматривание» опыта прошлого, частичное усвоение, учитывая невозможность его применения в историческом настоящем во всей полноте, — такой путь сохранения монашеской традиции в современных условиях видит святитель. В этом контексте аналогичным образом решается и вопрос певческой традиции: ее нужно воссоздавать путем изучения рукописного наследия и найти способ приспособить к сложившейся музыкальной практике.

Отправляясь в Германию с надеждой найти в Европе способ гармонизации древне-русской церковной монодии, связанной своими корнями с византийской богослужебной традицией, Глинка оказывается в русле культурных течений своей эпохи, в которых поиск «духовного отечества» нередко нуждается в посредничестве европейской образованности. Так, можно отметить весьма показательный факт — преобладание немцев в российской византинистике петербургского периода, о чем, в частности, пишет в своем исследовании И. П. Медведев:

Парадоксально, но факт: именно в тот исторический момент, когда, казалось, была окончательно разорвана «родовая пуповина», соединявшая российскую государственность, церковность и русскую культуру с традициями «византинизма», появляется осознание «востребованности» объективного знания истории христианской империи, которая в сознании всякого русского отождествлялась не иначе как с понятием «духовной родины». И как многое другое в русской науке того времени, изначально петербургская византинистика предстает перед нами в ясно выраженной иностранной «упаковке», будучи связанной с деятельностью учрежденной в 1725 г. Академии наук, почти исключительно немецкой по своему составу (*Медведев 2006, 9*).

То различие «векторов тяготений» греческой и русской церковной культуры петербургского периода, которое можно отметить для середины XIX века, во многом сохранилось и до нынешнего времени. Как и тогда, важнейшей ценностью, с которой большинство российских исследователей церковно-музыкальной традиции связывает вопрос ее идентичности, являются древние певческие рукописи. Для многих представителей греческой музыкально-церковной культуры и сегодня источник и хранитель традиции — это, прежде всего, личность, сам церковный протопсалт, его творческий опыт, вся полнота вокальной жестовости, воспринятая им практическим участием в богослужении, тот «ύφος», который он почерпнул в безусловном «послушании» учителям, сохранил своим творчеством и передал ученикам «из уст в уста» и «из рук в руки».

Вопрос идентичности византийской церковно-певческой традиции в современной греческой музыкальной практике, так же как проблема соотношения устного и письменного начал в ее бытовании, — дискуссионная тема, которая занимает европейское музыковедение уже несколько десятилетий (*Αλεξάνδρου 2010; Lingas 2003; Στάθη 2001*). Сравнительное изучение особенностей развития православной певческой традиции в ее различных этнических ипостасях и сопоставление различных культурных позиций, развивающих опыт византийского церковного наследия, может дать этой дискуссии новую перспективу. Взгляд на музыкально-церковный Петербург XIX века не только как на европейскую столицу, но и как на часть православной ойкумены в его культурно-историческом диалоге с византийской столицей Константинополем — вопрос, который в данной статье лишь поставлен, но, безусловно, заслуживает внимательного и глубокого дальнейшего изучения.

Литература

- Αλεξάνδρου 2010* — *Αλεξάνδρου Μ.* Εξηγήσεις και μεταγραφές της Βυζαντινής Μουσικής. Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2010.
- Αλυγιάκη 1988* — *Αλυγιάκη Αντωνίου Ε.* Ο χαρακτήρας της ορθόδοξου ψαλτικής Θεσσαλονίκη, 1988.
- Βαλινδρά 1972* — *Βαλινδρά Α.* Το πατριαρχικόν ύφος, απάντησις εις τον κ. Γεωργιάδην // *Ιεροψαλτικά Νέα*. Μάρτιος-Απρίλιος-Μάϊος, 1972.

- Βουδούρης 1935* — *Βουδούρης Α.* Οι μουσικοί χοροί της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους . Εν Κωνσταντινούπολει, 1935.
- Γεωργιάδου 1972* — *Γεωργιάδου Κ.* Το πατριαρχικόν ύφος // *Ιεροψαλτικά Νέα*. Ιανουάριος-Φεβρουάριος, 1972.
- Σταυράκης 1870* — *Σταυράκης Αριστάρχης*. Πίνακες στατιστικοί εν Κωνσταντινουπόλει και κατά τα προάστεια σχολείων των ορθοδόξων / Εκδίδονται φιλοτίμω δαπάνη του ενδοξοτάτου και μουσοτραφούς άρχontos Μεγάλου Λογοθέτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας κ. Σταυράκη του Αριστάρχου. Εν Κωνσταντινούπολει, 1870.
- Στάθη 1989* — *Στάθη Γρ.* Η εξέλιξη της εκκλησιαστικής μουσικής στη μεταβυζαντινή περίοδο. Αναφορά εις μνήμην Μητροπολίτου Σαάρδεων Μαξίμου, 1914–1986. Τόμος τέταρτος. Γενεύη, 1989.
- Στάθη 2001* — *Στάθη Γρ.* Τιμή προς τον διδασκάλον. Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γριγορίου Θ. Στάθη. Αθήνα, 2001.
- Στεφανίδη 1902* — *Στεφανίδη Β.* Σχεδιάσμα περί μουσικής ιδιαίτερον εκκλησιαστικής. Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας, 1902. Τ. Ε΄.
- Πανδέκτη της Ιεράς Εκκλησιαστικής Ύμνωδίας 1851* — Πανδέκτη της Ιεράς Εκκλησιαστικής Ύμνωδίας του όλου ενιαυτού / Εκδοθείσα υπό Ιωάννου Λαμπαδαρίου και Στεφάνου Α΄, δομεστίκου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας. Εν Κωνσταντινουπόλει : Εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, 1851.
- Παπαδόπουλον 1904* — *Παπαδοπούλου Γ.* Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, Εν Αθήναις, 1904.
- Τσατσαρώνη 1971* — *Τσατσαρώνη Γ.* Το πατριαρχικόν ύφος και η διασκευή των κειμένων // *Ιεροψαλτικά Νέα*. Οκτώβριος-Νοέμβριος 1971.
- Χατζθεοδώρου 1998* — *Χατζθεοδώρου Γεωργίου Ι.* Βιβλιογραφία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής. Περίοδος Α΄ (1820–1899). Πατριαρχικόν Ίδριμα Πατερικών Μελετών. Θεσσαλονίκη, 1998.
- Χρυσάνθου 1821* — *Χρυσάνθου*. Μικρό Θεωρητικό. Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής συνταχθείσα παρά Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων. Παρίσι, 1821.
- Χρυσάνθου 1832* — *Χρυσάνθου*. Θεωρητικόν μέγα της μουσικής, Τεργέστη, 1832.
- Lingas 2003* — *Lingas*. Performance Practice and Politics of transcribing Byzantine Chant // *Le chant byzantin: état des recherches*. Actes du colloque tenu du 12 au 15 décembre 1996 a l'Abbaye de Rayaumont, *Acta Musicae Byzantinae* 6 (2003). S. 56–76.
- Бодрийяр 2001* — *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 2001.
- Βεϊδλε 2002* — *Βεϊδλε Β. Β.* О смысле мимесиса // *Βεϊдле Β. Β.* Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002. С. 331–350.
- Κριστεβα 2004* — *Κριστεβα Ю.* Жест: практика или коммуникация? // *Избранные труды: Разрушение поэтики.* / Сост., коммент. и послел. И. А. Доронченкова. М., 2004. С. 114–135.

- Лосский 2007* — Лосский В. Н. На страже истины. М., 2007.
- Медведев 2006* — Медведев И. П. Петербургское византиноведение: Страницы истории. СПб., 2006.
- Святитель Игнатий 1995* — [Брянчанинов Игнатий] Собрание писем святителя Игнатия Брянчанинова, епископа Кавказского и Черноморского / Сост. игумен Марк (Лозинский). М., 1995.
- Святитель Игнатий 1998* — [Святитель Игнатий] Творения святителя Игнатия: В 5 т. Т. 5. М., 1988.
- Чудинова 1997* — Чудинова И. А. «Болящий дух врачует песнопенье...» (Троице-Сергиева Приморская пустынь в истории русской культуры // Наследие монастырской культуры: Ремесло, художество, искусство. Рефераты, статьи, материалы. Вып. 1. СПб., 1997. С. 64–84.
- Чудинова 2010* — Чудинова И. А. Об инструментализме сакральной хореографии в византийском богослужении // Вопросы инструментоведения. Вып. 7. (К 120-летию Курта Закса). СПб., 2010. С. 119–123.

Марина Долгушина

О двух типах вокальной элегии в России первой половины XIX века

Вокальная элегия как разновидность камерной вокальной лирики первой половины XIX века многократно становилась объектом музыковедческих изысканий. Она традиционно рассматривалась в ряду жанров, наиболее полно отразивших особенности мировосприятия человека романтической эпохи. Исследователи подчеркивают, что воплощенные в элегиях образы и настроения, как правило, связаны с мотивами печали, утраты, угасших страстей. Ведущими признаками жанра считаются эмоциональная ровность высказывания, обобщенная передача текста в музыке, куплетно-строфическая форма. Мелодика элегий — напевно-декламационного склада, фактура сопровождения — однородное фигурированное движение. Элегиям свойственны умеренный или медленный темпы, размеренный ритм, в них преобладает минорный лад, «подсвеченный» красками параллельного мажора или тональности VI ступени¹.

Однако в отношении жанрового портрета русской вокальной элегии обращают на себя внимание, по меньшей мере, две позиции, требующие комментариев и разъяснений. Одна из них связана со временем появления жанра в России, другая касается проблемы терминологии.

В процессе анализа элегии как типической разновидности отечественной вокальной лирики исследователи рассматривают сочинения, созданные *не ранее второй половины 1820-х годов*. Жанровой моделью единогласно признается романс «Не искушай» М. И. Глинки (1825). «Элегия “Не искушай”, — констатирует В. А. Васина-Гроссман, — является образцовым произведением этого жанра; по ней одной мы можем лучше судить об элегической лирике 20-х годов, чем по десяткам других произведений» (Васина-Гроссман 1956, 74).

¹ См.: Васина-Гроссман 1956; Виханская 1960; Дурандина 2002; Левашева 1986; Хвоина 1994.

На основе анализа этого романа А. М. Виханская выделяет «сформировавшиеся к 20-м годам особенности элегии» (*Виханская 1960, 400*). Е. Е. Дурандина считает бесспорной роль Глинки как «родоначальника жанра», расценивая создание элегии «Не искушай» как «появление первого высокопрофессионального опуса» и «начальными формами» вокальной элегии называет сочинения Глинки, И. И. Геништы, А. А. Алябьева и А. С. Даргомыжского (*Дурандина 2002, 11*).

Отталкиваясь от романа «Не искушай» как стилевой и хронологической точки отсчета, ученые относят к жанру элегии широкий круг романсов русских композиторов второй четверти XIX столетия, стилистически близких шедевр Глинки, но не имеющих соответствующего авторского жанрового обозначения. Примером такого подхода является насыщенная тонкими аналитическими замечаниями статья О. В. Сальниковой, где рассматриваются вокальные произведения, и в основном не элегии, созданные в 1830–1840-е годы (*Сальникова 2000, 99–127*). Обосновывая свою позицию, автор указывает на то, что термин «элегия» в эти годы не получил широкого распространения, и большую часть вокальных опусов их создатели называли романсами (*Там же, 101*). О. Б. Хвоина в главе диссертации, посвященной вокальным элегиям пушкинской поры, также опирается на жанровый канон, сложившийся в творчестве Глинки, и отбирает для анализа произведения, исходя не из их авторского обозначения, а из жанровой узнаваемости собственно музыкального ряда (*Хвоина 1994, 25–64*).

Таким образом, термин «элегия» в настоящее время используется авторами указанных работ преимущественно как синоним понятия «элегический романс», по справедливому мнению Васьной-Гроссман, определения более точного, нежели «элегия» (*Васьная-Гроссман 1956, 28*). Б. В. Асафьев, отмечая свойственную жанру «потребность высказаться», писал, что «эта особенность оказалась в результате заложенной в самом музыкальном облике элегического романса... Мелодика элегий [курсив мой. — М. Д.] изобилует речевыми интонациями обращения, признания и т. д., которые и делают ее сердечной и волнующей» (*Асафьев 1971, 257*). Е. М. Левашев считает, что в вокальное творчество молодого Глинки и его современников входят «элегия как жанр и элегичность [курсив мой. — М. Д.] как особый строй лирики» (*Левашев, Корженьянц 1988, 45*).

Действительно, русские композиторы первой половины XIX века редко использовали для обозначения своих вокальных опусов термин «элегия». В качестве авторского он встречается в творчестве А. А. Алябьева, И. И. Геништы, М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. Л. Яковлева, а также у М. И. Бернарда, А. А. Дерфельдта, М. А. и Н. А. Титовых, элегии которых до настоящего времени не были вовлечены в орбиту музыковедческого анализа.

Парадоксально, но именно в тех сочинениях, где слово «элегия» выписывалось на титульных листах текстов композиторами, ученые обнаруживают черты иных жанровых разновидностей. О. Е. Левашева, перечисляя произведения «в жанре фантазии или монолога, по типу композиции близкие к балладе, но сюжетно не связанные с ней», упоминает элегию Алябьева «Пробуждение» (Левашева 1986, 230). К балладному жанру относят элегию Геништы «Погасло дневное светило». Хвоина считает, что «элегию... он [Геништа. — М. Д.] пишет в форме баллады, обогащая ее внешней изобразительностью», что является удачным вариантом решения жанра (Хвоина 1994, 35), Т. А. Щербакова отмечает в том же произведении сочетание «различных средств итальянской арии-сцены и баллады» (Щербакова 1984, 95–96).

Пути элегии и баллады в трудах, посвященных вокальной музыке глинкинской эпохи, «пересекаются» особенно часто. Это связано с тем, что многие элегии второй четверти XIX столетия написаны в типичной для баллады сквозной форме, масштабны, нередко драматичны, в их мелодику вплетены декламационные обороты, аккомпанемент достаточно сложен и иногда содержит черты звукоизобразительности.

Показательно в этом плане творчество Алябьева². Некоторые из его элегий представляют собой масштабные композиции и состоят из разнохарактерных эпизодов, последовательно раскрывающих содержание поэтического текста. Смену разделов композитор подчеркивает изменением тональности, темпа, тактового размера; некоторые части соединены связками-переходами речитативного

² В полном собрании сочинений А. А. Алябьева представлено 14 элегий (Алябьев 1974–1977).

характера. Таковы, например, элегии «Где ты, прелестный край» и «Когда, душа, просилась ты».

Ряд элегий Алябьева выходит за рамки традиционного исполнительского состава — дуэта для голоса и фортепиано, что также роднит их с ранней вокальной балладой. Три элегии, посвященные Матв. Ю. Виельгорскому («Под небом голубым», «Северный узник» и «Блажен, кто мог на ложе ночи»), написаны для голоса, фортепиано и виолончели. Элегии «Погасло дневное светило» для баса³ и «Я помню чудное мгновенье» имеют вокально-оркестровые версии. В процессе инструментовки последней Алябьев значительно обогатил гармонию и фактуру и сочинил новый вступительный раздел⁴.

Черты сквозного развития и элементы речитативного изложения присутствуют во «Фракийской элегии» Н. А. Титова и элегии «Она придет» Даргомыжского⁵, стремление к преодолению строфичности наблюдается в элегии Даргомыжского «Не спрашивай, зачем».

Исполнение элегий требовало от певцов добротной профессиональной подготовки, что также свидетельствует о композиционной и стилиевой сложности элегий, в отличие от бытового романса того времени. Показательно посвящение элегии Геништы «Погасло дневное светило» одной из лучших певиц-любительниц своего времени — княгине З. А. Волконской. Адресатом элегии Алябьева «Когда, душа, просилась ты» стала европейски знаменитая графиня Генриетта Зонтаг-Росси.

Элементы близости между вокальной элегией и балладой в первой половине XIX века подтверждает фрагмент письма Глинки М. И. Бернаруду из Новоспасского от 27 октября 1829 года.

Спешу послать вам две вокальные пьесы моего сочинения. Одна из них — русская песня, которую я прошу вас напечатать как она есть, ничего не меняя в заголовке. Что касается другой, я не знаю, как ее озаглавить — безусловно, это не песня и не романс, и ско-

³ Элегия в виде черновой рукописи хранится: ГЦММК. Ф. 40. А. А. Алябьев. № 342.

⁴ В партитуре присутствуют, в том числе, духовые и ударные инструменты. Б. В. Доброхотов особо выделяет во вступлении к элегии «тихое рокотание литавр и задумчивые, сосредоточенные фразы валторны» (Доброхотов 1966, 146).

⁵ Существует авторская редакция этой элегии для голоса с сопровождением фортепиано, альты или виолончели (Пекелис 1982, 291).

рее всего Элегия или Баллада. Которое из этих двух обозначений к ней подходит, я не сумею решить, и я прошу вас обременить себя справками по этому поводу, чтобы заполнить пустое место, которое вы увидите там, где должно быть название этой пьесы... (Глебов 1924, 65).

Исследователям не удалось достоверно установить, что за романс Глинка планировал назвать «элегией или балладой». Впервые опубликовавший цитированное письмо Асафьев предположил, что речь идет о романсе «Голос с того света» на слова В. А. Жуковского (*Там же*). Этой же версии придерживались комментаторы литературного наследия композитора С. М. Ляпунова и А. С. Розанов (*Глинка* 1975, 35).

Мелодика романса «Голос с того света» — преимущественно декламационного склада. Двухчастное строение строфы не укладывается в стандартные композиционные рамки: интенсивное развитие материала во второй части приводит к ее значительному масштабному перевесу. В партии инструментального сопровождения нет привычных фигураций: хоральные последования сочетаются с фактурой, насыщенной полифоническим имитационным движением. Очевидно, что стилистика «Голоса с того света» близка балладе и не соответствует существующим в наше время представлениям о жанре элегии.

Все это позволяет допустить, что в начале XIX века бытовал иной, по сравнению с современной трактовкой, жанровый канон вокальной элегии, который современники Глинки развивали в своем творчестве, а сам композитор имел в виду в письме к Бернарду. Данное предположение подтверждается знакомством с вокальными произведениями, изданными в России до 1825 года и имеющими либо название, либо авторский подзаголовок — «элегия».

Элегий с авторскими обозначениями жанра немного. Это две элегии Ф. Антонолини — «D'ou vient, grand Dieux! cette langueur mortelle» («Откуда приходит, великий Господь! эта смертельная истома»)⁶ и «Élégie de Sapho: Heureux qui est près de toi» («Элегия

⁶ Élégie: D'ou vient, grand Dieux!... [Pour chant] avec accompagnement de forte piano. Dédiee a madame Marie Smith et composée par m-r Antonolini... St.-Pet., Dalmas; Moscou, Lange [1819–1820]. Экземпляр издания хранится в НБУВ.

Сапфо: Счастлив, кто рядом с тобой»)⁷, «*Élégie de Sapho: Heureux qui est près de toi*» Ж. Б. Доминичиса⁸, две элегии И. В. Геслера — «*Élégie de Florian: Tout se tait...*» («Элегия Флориана: Все умолкло»)⁹ и «*Bei der Grabe meiner Mutter*» («У могилы матери»)¹⁰, элегия Б. Т. Брейткопфа «Как надежду истребила» на слова И. И. Дмитриева¹¹ и «*Elegie Klaggedicht*» («Траурная элегия» на стихи И. В. Гёте) И. Гельда¹². Этот список следует дополнить еще одним сочинением Гельда — «Элегией на кончину Светлейшего князя Мих. Ларионовича Голенищева-Кутузова-Смоленского»¹³.

Все сохранившиеся элегии написаны профессиональными иностранными музыкантами, служившими в России (за исключением нотоиздателя Брейткопфа, любительски занимавшегося компози-

⁷ *Heureux qui est près de toi... Élégie de Sapho. Mise en musique avec accompagnement de piano et Dédiee a mademoiselle Louboff d'Alsoufieff par Ferdinand Antonolini ... St.-Pet., Dalmas [1816–1817].* Экземпляр издания хранится в НБУВ.

⁸ Опубликована в издании: *Chanson érotique française; Duo; Air italien avec des paroles russes. [Pour chant et piano]. Musique nouvellement composée et dédiée a mlle Elisabeth de Batschmanoff par le chevalier de Dominicis* (Французская chanson érotique; дуэт, итальянская ария на русские стихи... посвященные Елизавете Башмановой). St.-Pet., Dalmas [1825]. № 2. Экземпляр издания хранится в ОНиЗ РНБ.

⁹ *Élégie de Florian: Tout se tait. [Pour chant et piano]. Mise en musique par J. G. Haesler. M., chez l'auteur [1802].* Экземпляр хранится в отделе редких изданий и рукописей МГК.

¹⁰ *Elegie: Bei der Grabe meiner Mutter: Abendwinde lispelt kuhle Still // Fünf Gedichte. [Für Gesang mit Pianoforte Begleitung]. In Musik gesetzt und Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Grossfürsten Catherina Pavlovna unterhanigst gewidmet von Joh. Wilh. Haesler* (Пять стихотворений ... посвященные великой княгине Екатерине Павловне). М., [1812]. № 2. Экземпляры издания хранятся в ГЦММК и в отделе редких изданий и рукописей МГК.

¹¹ Элегия 7: Как надежду истребила // XII песней из сочинений его прев. И. И. Дмитриева, с голосами. Для пения при пианофорте. Музыка и немецкий перевод сочинения действ. стат. сов. Брейткопфа. СПб.: Лиснер, 1820. Лит. текст рус. и нем. Тетр. 1, 2. Экземпляры издания хранятся в МГК и ОНиЗ РНБ.

¹² *Elegie Klaggedicht / Von Goethe // Sechs deutsche Dichtungen: [Für Singstimme mit Pianoforte Begleitung] / In Musik gesetzt und allerunterhanigst gewidmet ... Ihrer kaiserlichen majestet der allergnädigsten Frau und Kaiserin aller Russen Elisabeth Alexiewna von Ignaz von Held. St.-Pet. [1806].* № 6. Экземпляры издания хранятся в ГЦММК и КР РИИИ.

¹³ СПб., 1813. Нотный текст не найден. Инф. об изд.: Московские ведомости. 1813. № 65.

торским творчеством). Русские композиторы-дилетанты первой четверти века, сочинявшие вокальную музыку, к этому жанру не обращались.

Ряд указанных произведений связан с траурно-погребальной тематикой, продолжая, таким образом, традицию европейской элегической лирики XVIII века. Траурные вокальные элегии создавались в России и позже. Среди них: «Элегия на смерть Анджиолины Бозио» М. И. Бернарда (1859) — музыкальный отклик на кончину безвременно ушедшей талантливой итальянской певицы; «Элегия на смерть императрицы Марии Федоровны» («Ты плачешь, скорбная Россия...») Алябьева для голоса, хора и оркестра (1828–1829). В течение первых десятилетий XIX века погребальная тема господствовала в фортепианных элегиях, например в «Элегии на смерть маршала Салтыкова» Д. Штейбельта (1816), «*Élégie Harmonique*» памяти императрицы Марии Федоровны Адриена Стауда (1828), в «Гармонической элегии» С. Нейкома на смерть композитора Я. Л. Дюссека (1813).

Но все же большая часть вокальных элегий первой четверти XIX века написана на стихи лирического содержания. При этом в литературных текстах подобных элегий содержатся упоминания о смерти. «*Nisida! tu n'es plus: / La pierre d'une tombe enferme ton corps et mon coeur*» («Низид! Тебя больше нет: / Могильная плита закрывает твоё тело и моё сердце»), — восклицает герой Флориана в элегии Геслера. «Элегию Сапфо» Доминичиса завершают строки: «*Et pâle sans haleine, interdite, éperdu... / Un frisson... me saisit... je tremble... je me meurs*» («И бледный, бездыханный, безмолвный, потерянный... / Охваченный волнением... я вздрагиваю... я умираю»).

В композиционном решении элегий проявляется тенденция к непрерывности развития: элегии Антолини, Доминичиса и Геслера на стихи Флориана написаны в сквозной форме. Стремление композитора к преодолению периодичности наблюдается в куплетно-строфической элегии Брейткопфа: внутри строф нередко повторы слов и словосочетаний (как правило, разделённые паузами), ускорения и замедления темпов, что в целом создаёт ощущение неровной, прерывистой речи.

Все названные опусы начинаются выразительными фортепианными вступлениями, основанными на самостоятельном материале

и погружающими слушателя в образную сферу произведения (исключение — «Bei der Grabe meiner Mutter» Геслера, где имеется лишь один такт гармонической настройки).

В вокальных партиях элегий кантиленные разделы перемежаются с декламационными оборотами. Фактура инструментального сопровождения неоднократно меняется на протяжении произведения, подчеркивая смысл и настроение поэтического текста. Наряду с традиционными «романсовыми» формулами, в партии фортепиано присутствуют длительные тремоло, хоральные последования, скупая аккордовая поддержка, характерная скорее для оперных речитативов.

Одним из константных признаков элегий является минорный лад. Гармонический язык этих сочинений более сложен, чем в романсах и песнях того же времени, и в комплексе с фактурой усиливает выразительность положенных в основу музыки стихотворений. Интенсивностью тонально-гармонического движения отмечен, например, заключительный раздел элегии «Heureux qui est près de toi» Доминичиса, где переход из E-dur в cis-moll осуществлен через цепочку отклонений в c-moll, F-dur, d-moll, fis-moll. В музыкальную ткань произведения «вплетены» элементы звукоизобразительности. Например, выражение «je tombe» («я падаю») передано в мелодии «дословно» — нисходящим октавным скачком. Любопытно, что аналогичный прием (но в зеркальном отображении) встречается в элегии Алябьева «Не трону я печаль твою». Выразительный восходящий октавный ход после развернутой фразы в низком регистре иллюстрирует слово «горнего».

Не вызывает сомнения, что жанр вокальной элегии в начале XIX века позиционировался как более сложный, глубокий и серьезный по сравнению с огромным массивом сочинявшихся и издававшихся тогда французских романсов и песен, итальянских ариетт и канцонетт, ранних русских романсов. Это ясно ощущается в процессе сравнения вокальных сочинений разных жанров, принадлежавших перу одного автора. Так, элегия Доминичиса существенно отличается от изданных в одной тетради с ней же его песни на русские стихи «Протекли щастливы годы» и итальянского дуэта «La rimembranza».

Не менее показательны произведения Антонолини — крупного музыканта-профессионала, капельмейстера императорских театров, учителя пения в Театральном училище, создателя оперной и балетной музыки. Среди сохранившихся опусов маэстро — французские романсы, итальянские каватины и арии, торжественные куплеты с хоровым припевом. В сочинениях для пения композитор всегда выдерживал основные параметры избранной жанровой модели. Сохранившиеся элегии Антонолини представляют собой вокальные монологи в сквозной форме — драматический («Heureux qui est près de toi») и лирический («D'ou vient, grand Dieu! cette langueur mortelle»).

Итак, перечисленные особенности вокальных элегий первой четверти XIX века подтверждают обоснованность размышлений Глинки по поводу жанрового определения романса «Голос с того света», делают естественным сравнение элегии с балладой и позволяют судить о неизвестных ранее аспектах генезиса жанра. При общности комплекса средств музыкальной выразительности элегия и баллада этих лет, по-видимому, отличались разнонаправленностью содержания (в элегии — «исследование» внутреннего мира, в балладе — рассказ о внешних событиях, нередко с элементами мрачной фантастики), а также масштабом произведений, более значительным в балладе.

Романс Глинки «Голос с того света» по невыясненным обстоятельствам не был опубликован М. И. Бернардом. Первое издание этого сочинения осуществили И. Ф. Ласковский и Н. Н. Норов, включив его в «Лирический альбом на 1832 год». В данном издании, как и в более позднем Ф. Т. Стелловского, романс не имеет жанрового подзаголовка. Название же «элегия» впервые появилось у Глинки в двух прижизненных изданиях неоднократно упоминавшегося романса «Не искушай»¹⁴. И несмотря на то, что в «Записках» композитор называет «Не искушай» романсом, из двух сохранившихся авто-

¹⁴ Элегия «Не искушай меня без нужды». Сл. Е. Баратынского. Муз. М. И. Глинки // Собрание новейших романсов с аккомпанементом фортепиано. Тетр. 19. СПб.: Снегирёв [1836]; Не искушай меня без нужды (Элегия). Слова Баратынского (Новое издание) // Романсы и песни. Музыка М. И. Глинки. 1-е собрание. № 14. СПб.: Стелловский, 1854. Экземпляры изданий хранятся в ОНЗ РНБ.

графов один не имеет жанрового подзаголовка, а другой обозначен как романс¹⁵, термин на титульных листах нотных изданий не мог быть напечатан без ведома и согласия автора.

Таким образом, в музыкальном пространстве России исследуемого периода сосуществовали два типа вокальной элегии. Первый — элегия-монолог, стилистически близкая балладе и опиравшаяся на существовавший в европейском искусстве рубежа XVIII–XIX веков жанровый канон. В начале столетия она была представлена произведениями служивших в России иностранных музыкантов, в 1830–1840-е годы нашла продолжение в творчестве русских композиторов — Алябьева, Даргомыжского, Н. А. Титова.

Второй — элегия-романс, характерные свойства которой аккумуляровались в «Не искушай» Глинки, произведении, ставшем жанровой моделью не только для собственно элегий, но и для многих романсов второй четверти XIX столетия. Использование же Глинкой обозначения «элегия» для сочинения, стилистически не укладывающегося в традиционные для современного ему понимания жанра рамки, по-видимому, лежит в русле общей для искусства тех лет тенденции «освобождения от канонов ради новых художественных постижений мира» (Гинзбург 1997, 21). Эпоха жанров уходила в прошлое, уступая место «эпохе устойчивых стилей»; начался период формирования «гибкого и точного языка, способного выразить все усложняющийся мир нового человека» (Там же, 25). Именно в эти годы появился и закрепился тип «внежанрового» (Л. Я. Гинзбург) лирического стихотворения, одним из истоков которого стала поэтическая элегия. Аналогичные процессы наблюдались и в музыке. Вслед за «внежанровой» поэтической элегией появился ее вокальный эквивалент, стилистически оформившийся в глинкинскую эпоху¹⁶.

¹⁵ См.: Глинка 1988, 25; ОР РНБ. Архив М. И. Глинки. Ф. 190. № 10. Л. 67 об. — 68; № 5. Л. 1–2.

¹⁶ Мысль об этом соответствии уже высказывалась О. В. Сальниковой: «в музыкальном искусстве... рождается новый, тоже «внежанровый» по множеству сконцентрированных и переплавленных в нем жанровых истоков тип русского романса — элегия» (Сальникова 2000, 101).

Литература:

- Алябьев 1974–1977* — *Алябьев А. А.* Романсы и песни: Полное собрание для голоса в сопровождении фортепиано. В 4-х т. / Сост. Б. В. Доброхотов. М., 1974–1977.
- Асафьев 1971* — *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
- Васина-Гроссман 1956* — *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М., 1956.
- Виханская 1960* — *Виханская А. М.* Типы романсов Глинки // Вопросы музыкознания. М.: Л., 1960. Вып. 3. С. 397–436.
- Гинзбург 1997* — *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1997.
- Глебов 1924* — *Глебов И.* Четыре неизвестных автографа М. И. Глинки // Музыкальная летопись. Вып. II. Пг., 1923. С. 61–68.
- Глинка 1975* — *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2А / Подг. А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. М., 1975.
- Глинка 1988* — *Глинка М. И.* Записки / Подг. А. С. Розанов. М., 1988.
- Доброхотов 1966* — *Доброхотов Б. В.* Александр Алябьев. М., 1966.
- Дурандина 2002* — *Дурандина Е. Е.* Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты. Автореф. дисс... докт. иск. М., 2002.
- Левашев, Корженьянц 1988* — *Левашев Е. М., Корженьянц Т. В.* А. А. Алябьев // История русской музыки: В 10 т. Т. 5 / Ред. Ю. В. Келдыш и др. М., 1988.
- Левашева 1986* — *Левашева О. Е.* Вокальная камерная музыка // История русской музыки: В 10 т. Т. 4 / Ред. Ю. В. Келдыш и др. М., 1986. С. 209–235.
- Пекелис 1982* — *Пекелис М. С.* Александр Сергеевич Даргомыжский: В 3 т. Т. 3. М., 1983.
- Сальникова 2000* — *Сальникова О. В.* О некоторых особенностях музыкального языка русской элегии первой половины XIX века // Актуальные проблемы современного музыкознания глазами молодых музыковедов / Ред.-сост. Н. А. Вольпер. Екатеринбург, 2000. С. 99–127.
- Хвоина 1994* — *Хвоина О. Б.* Камерно-вокальные жанры в России пушкинской поры: к проблеме романтизма в русской музыке. Дисс. канд. иск. М., 1994. Рукопись.
- Щербакова 1984* — *Щербакова Т. А.* «Среди рассеянной Москвы...» // Советская музыка. 1984. № 1. С. 95–96.

Нина Мелик-Давтян

Фантазии с вариациями в творчестве Даниэля Штейбельта: в поисках новаторства

Немецкий пианист и композитор Даниэль Штейбельт (1765–1823) — один из самобытных музыкантов рубежа XVIII–XIX веков. Современники называли его «Листом своего времени»¹, при жизни сочинения Штейбельта издавались значительными тиражами и пользовались популярностью в исполнительской практике. Штейбельт — автор шести опер, пяти балетов, сочинений для оркестра, восьми концертов для фортепиано с оркестром, шести струнных квартетов, произведений для фортепиано-solo, песен, романсов².

Даниэль Штейбельт родился в Берлине; молодость провел в гастрольных поездках по Франции, Германии, Голландии, Англии, Австрии, Чехии. В Россию Штейбельт впервые приехал в 1809 году зрелым, сорокатрехлетним человеком³. Он быстро добился признания как исполнитель, композитор и педагог и провел в столице пятнадцать последних лет своей жизни⁴.

В 1810-е годы Штейбельт считался ведущим пианистом Петербурга, наравне с Дж. Фильдом. Музыканты принадлежали к различ-

¹ *Бернард М. И.* Воспоминания старого музыканта // Литературное прибавление к «Нувеллисту». 1849. Октябрь. № 10. С. 74.

² Творчеству Штейбельта посвящены статьи в зарубежных энциклопедических изданиях (*Ж. Н. М. 1908, Dawes 1980, Seitz 1965*). Из отечественных исследователей к изучению жизни и творчества музыканта неоднократно обращалась Л. М. Золотницкая (*Золотницкая 2000, Золотницкая 2011*). Однако основной сферой ее профессиональных интересов стали театральные сочинения Штейбельта, а фортепианное творчество композитора в этих работах представлено лишь обзорно.

³ Точная дата прибытия Штейбельта в Петербург не установлена. В зарубежных источниках указывается 1809 г. (*Ж. Н. М. 1908, 685*). Л. М. Золотницкая рассматривает вероятность более раннего, «пробного», приезда Штейбельта в российскую столицу, продолжавшегося несколько месяцев (с начала 1808 г. до весны) и предшествовавшего переселению в 1809 г. (*Золотницкая 2000, 16–17*).

⁴ В Петербурге музыкант был назначен на должность капельмейстера французской оперной труппы (См.: *Ж. Н. М. 1908, 685; Dawes 1980, 102; Seitz 1965, 1224*).

ным исполнительским манерам: если игру Фильда отличало внимательное отношение к туше, кантиленность, то Штейбельт был апологетом так называемого шумного, эффектного пианизма. Тем не менее, оба пианиста обогатили фортепианную технику новыми приемами игры и в разной мере оказались причастны к разработке новых музыкальных жанров.

В отличие от Фильда, Штейбельт исполнял почти исключительно собственные сочинения. Среди его фортепианных опусов — сонаты, сонатины, вариации, фантазии, этюды, миниатюры, батальная музыка⁵. Ярким примером новаторских поисков в области фортепианной музыки является жанр *фантазии с вариациями*⁶.

Первую фантазию с вариациями Штейбельт написал около 1800 года (до этого времени музыкант отдавал предпочтение жанру сонаты)⁷. В полном списке сочинений композитора представлено шесть фантазий с вариациями, написанных в период с 1804 по

⁵ Под батальной музыкой имеются в виду программно-иллюстративные сочинения, написанные на сюжеты, связанные с войной 1812 г. Н. А. Рыжкова отмечала, что к сфере «батальной музыки» относились разные фортепианные жанры, обозначения которых нередко указывались автором в заглавии: *фантазия* «Изображение обътой пламенем Москвы», *пьеса* «Возвращение русской кавалерии в Петербург 18 октября 1814 года», «Торжественный *марш* на вход в Париж Его Величества Императора Александра I» и др. Фантазия «Изображение обътой пламенем Москвы» называлась «большой фантазией» (немецкое издание), «характеристической звуковой картиной» (австрийское издание) (Рыжкова 2002, 61).

⁶ Жанру фантазий с вариациями посвящен небольшой раздел в книге Л. М. Золотницкой «Даниэль Штейбельт: в тени Бетховена, между Наполеоном и Россией» (Золотницкая 2011, 52–60). В нем рассматривается ряд проблем, связанных с историей возникновения жанра фантазий с вариациями, анализируется мелодика и структура некоторых фантазий с вариациями Штейбельта. В настоящей статье фантазии с вариациями впервые рассмотрены как жанр, отразивший особенности композиторского и исполнительского стиля Штейбельта; подчеркнуты отличия между фантазиями с вариациями и фантазиями в форме сцены с вариациями; приведены и расшифрованы авторские ремарки нотного текста; в трактовку педалей введены корректировки, основанные на логике изложения нотного материала; впервые датированы издания фантазий с вариациями, хранящиеся в нотных фондах Петербурга.

⁷ *Fantasia with variations on «Der Vogelfanger»* (op. 44) (J. H. M. 1908, 687). На сегодняшний день нотный текст сочинения не обнаружен. Можно предположить, что фантазия написана на популярную арию Папагено из «Волшебной флейты» В. А. Моцарта, т. к. в названии пьесы Штейбельт указал на тему: «Der Vogelfanger» («Птицелов»).

1809 год с указанием их опусов. Кроме того, Штейбельт создал около тридцати фантазий, объединив часть из них с вариационными циклами, без обозначения опуса (*Dawes 1980, 687–688*)⁸. В текстах фантазий с вариациями претворены многие композиторские находки Штейбельта, между тем в исследовательской литературе эти сочинения практически не освещены.

В качестве источников тематического материала для фантазий с вариациями чаще всего композитором использовались известные оперные арии, романсы, народные песни. Критерием выбора тем являлась не только степень их популярности, но и мелодическая привлекательность. Известны фантазии с вариациями на темы из опер «Велизарий» («*Bélisaire*») П. Ж. Гара⁹, «Ричард — Львиное Сердце» («*Richard, Coeur de Lion*») А. Э. М. Гретри¹⁰, «Волшебная флейта» («*Die Zauberflöte*») В. А. Моцарта¹¹, «Танкред» («*Tancredi*») Дж. Россини¹². В большинстве циклов композитор использовал одну, реже — две темы.

Особого упоминания заслуживает «Военная фантазия и вариации на романс «*la Sentinelle*» («Часовой»), написанная на тему А.-Е. Шорона¹³. Сегодня этот романс забыт, но в начале XIX века его знала вся Европа. «Романс Корона (*sic!*)» пели на всех театрах и перевели его на все европейские языки. На него писали вариации для всех

⁸ Эта информация содержится только в издании [*J. H. M. 1908*].

⁹ В статье приводятся сведения о фантазиях с вариациями, хранящихся в нотных фондах Петербурга. Нотные источники атрибутированы автором статьи впервые. «*Fantaisie avec 6 varations pour le Piano-Forte sur Bélisaire*» (op. 73; около 1804 г.). В КР РИИИ хранится издание 1809 года (Лейпциг). Датировано по нотной доске (*Deutch 1961, 9*).

¹⁰ *Fantaisie avec 6 varations sur la Romanze de Richard Coeur de Lion* (op. 77; около 1805 г.). В КР РИИИ хранится издание 1813–1814 гг. (Оффенбах-на-Майне). Датировано по нотной доске (*Ibid., 6*).

¹¹ *Fantaisie pour le pianoforte avec 9 variations sur les Mystères d'Isis*. Предположительно, пьеса была написана в петербургский период, после 1809 г. В КР РИИИ хранится издание 1815 г. (Лейпциг). Датировано по нотной доске (*Ibid., 9*).

¹² *8 Variations et 1 Fantaisie pour le Pianoforte sur la Cavatine de l'Opéra Tancredi*. В ОНЗ РНБ хранится издание 1820 г. (Лейпциг). Датировано по нотной доске (*Ibid.*).

¹³ *Fantaisie militaire et Variations sur l'air de la Sentinelle* (op. 80; около 1805 г.). В КР РИИИ хранится издание 1809–1810 г. (Лейпциг). Датировано по нотной доске (*Ibid.*).

А.-Е. Шорон (1771–1834), французский композитор и музыкальный теоретик.

инструментов, начиная от скрипки до простой свирели... Благодаря этой мелодии, Корон стал знаменитым»¹⁴.

Фантазии с вариациями Штейбельта — это циклические произведения, состоящие из двух основных разделов: фантазии импровизационного типа и строгих вариаций¹⁵. Оба раздела чаще всего основываются на разработке одной и той же темы, соединяясь модулирующими аккордами или каденциями-связками. Впрочем, проблему структуры цикла автор каждый раз решал по-новому и достаточно свободно. В большинство сочинений Штейбельт вводил дополнительные эпизоды — интродукции, коды, развернутые финалы. В Фантазии в форме сцены с вариациями (f-moll), посвященной М. А. Нарышкиной, композитор «разбил» строгую последовательность вариационного цикла: в 4-й вариации после 11-го такта он ввел «свободный эпизод» с ремаркой «Fantaisie»¹⁶. В Фантазии с вариациями на темы из «Волшебной флейты» Моцарта центральная вариация по масштабу и способам разработки материала решена как импровизационная фантазия. Любопытно, что Штейбельт не дал ей порядкового номера, как другим вариациям. Он прервал сквозную нумерацию, обозначив ее как «Var. Majeur», и нарушил, таким образом, строгость композиции вариационного цикла. Объединяя фантазии и вариации в циклы, композитор в некоторых случаях допускал их отдельное существование в музыкальной практике. Такова судьба, например, Фантазии в форме сцены с вариациями на две русские темы (d-moll)¹⁷.

¹⁴ Литературное прибавление к «Нувеллисту». 1850. Ноябрь. С. 85. К теме романа обращались многие современники Штейбельта: пианисты И. Н. Гуммель (1778–1837), М. Лидесдорф (1787–1840), Я. В. Воришек (1791–1825), И. Мошелес (1794–1870), скрипач Й. Майседер (1789–1863).

¹⁵ В строгих вариациях Штейбельта работа с темой основана на сохранении ее основных параметров — гармонии, формы, тональности, реже — размера и темпа.

¹⁶ *Fantaisie en Forme de Scene avec des Variations composée par D. Steibelt et dédiée a son excellence Madame M. A. Narichkin*. СПб., 1810 (МБСПбФ). Датировано по: СПб вед. 1810. № 36. 6 мая. Нарышкина Мария Антоновна (1779–1854), урожденная княжна Святополк-Четвертинская; жена обер-егермейстера Д. Л. Нарышкина. Одна из первых красавиц своего времени, фаворитка Александра I.

¹⁷ «*Fantaisie en Forme de Scene sur un Air Russe favory et Huit Variations sur un autre Air Russe*» представлена в хранилищах Петербурга тремя изданиями: лейпцигским 1809 г. (датировано по: *Deutch 1961*; КР РИИИ), парижским того же года (датировано по: *Hopkinson 1979*; КР РИИИ), петербургским 1810 г. (датировано по: *СКРНИ 2*; МБСПбФ).

Штейбельт издал вариации как отдельное произведение, исключив из цикла фантазию¹⁸.

Как правило, фантазия в цикле предшествовала вариациям. Но сошлюсь и на другие примеры. В цикле на тему Россини фантазия выполняет функцию *заключительного* раздела, «свободно» завершающего вариационный цикл¹⁹. В некоторых произведениях фантазия выступала в роли краткого вступления (интродукции)²⁰.

Сочинения с развернутыми фантазиями Штейбельт именовал *Фантазиями в форме сцены с вариациями*. Так выразилась заявка музыканта на новую разновидность известного жанра. Обозначение «в форме сцены» оформилось у композитора в 1794 году в связи с созданием сочинения для голоса и фортепиано под названием *Mélange d'airs et chansons en Forme de Scène* (Сборник арий и песен в форме сцены, op. 10)²¹. До приезда в Петербург (около 1809 года) Штейбельт написал свои первые фантазии в форме сцены для фортепиано-solo (f-moll и G-dur; op. 90) (*J. H. M. 1908, 688*)²².

Издания двух известных сегодня фортепианных фантазий в форме сцены с вариациями, написанных, по-видимому, также около 1809 года, уже упоминались. Одно из них — Фантазия в форме сцены с вариациями, посвященная М. А. Нарышкиной, другое — цикл на две русские песни. В первом сочинении Штейбельт использовал тему романса Нарышкиной. На титульном листе издания композитор указал лишь на посвящение сочинения Нарышкиной. А на странице-вкладыше перед нотным текстом Штейбельт изложил мелодию

¹⁸ Вариации на тему «Выйду ль я на реченьку» (СПб.: И. Пец, 1814; ОНЗ РНБ). В цикле на русские темы, в отличие от других сочинений композитора, фантазия и вариации не связаны друг с другом мелодически. Фантазия построена на разработке одной народной темы, а вариации — на другой. Возможно, это обстоятельство и дало возможность автору так свободно распорядиться циклической формой, не заботясь о ее целостности.

¹⁹ Вариациям предшествует небольшая интродукция импровизационного типа. В связи с этим структура этой фантазии с вариациями: свободный (интродукция) — строгий (вариации) — свободный (фантазия) разделы.

²⁰ В Фантазии с вариациями на тему Гретри, в цикле на тему Шорона.

²¹ Сборник издавался повторно под op. 16. Композитор часто публиковал одно и то же произведение под разными описаниями.

²² Рукописи или издания этих сочинений в библиотечных фондах Петербурга не обнаружены.

одноголосно, сопроводив подписью, указывавшей на принадлежность романа Нарышкиной: «Romance par M. A. Narichkin»²³. Богато оформленное издание, вероятно, являлось опусом-приношением и, скорее всего, создавалось в Петербурге.

Цикл на две русские песни — лирическую «Чем тебя я огорчила» и плясовую «Выйду ль я на реченьку», посвященный российской императрице, неоднократно переиздавался и был одним из самых исполняемых в 20-е годы XIX века²⁴.

Обе фантазии в форме сцены основаны на принципе сопоставления быстрых крайних разделов и медленной середины: Allegro moderato–Adagio–Allegro assai (Фантазия на две русские темы) и Allegro agitato–Andante–Allegro agitato (Фантазия на тему Нарышкиной). Штейбельт, скорее всего, ориентировался на создание свободной концертной формы, удобной для демонстрации технических совершенств исполнителя-виртуоза. Введение контрастных разделов диктовалось стремлением к динамизации развития и к использованию многообразных пианистических приемов.

Появление фантазий «в форме сцены» объясняется, по-видимому, не столько идеей жанрового новаторства, сколько экспериментом, обусловленным театральным типом мышления Штейбельта, который «в течение первой четверти XIX века... был одним из самых исполняемых в России оперных композиторов» (*Золотницкая 2000*, 35). «Сценической» заявке в определении жанра фантазий соответствует театральная яркость, эффектность музыки, характерная для композиторского почерка Штейбельта²⁵. Проникновение сценических приемов письма в фортепианное твор-

²³ О романсе Нарышкиной как источнике темы для фантазии с вариациями Штейбельта сообщалось также: СПб вед. 1810. № 36. 6 мая.

²⁴ Об этом свидетельствуют сохранившиеся старопечатные ноты, нотные каталоги, а также объявления «О новых книгах и музыкальных сочинениях» в СПб вед. 1810-х гг. Не последнюю роль сыграла известность избранных Штейбельтом русских песен.

²⁵ Обращает на себя внимание художественное оформление титульного листа Фантазии на тему Нарышкиной. На обложке сочинения помещена гравюра, изображающая античную сцену, освещенную горящими факелами. Амуры раздвигают театральные занавесы, открывая трех танцующих муз. В руках у них — цветочные венки, куда вплетены латинские инициалы Нарышкиной — «М» «А» «N». Рядом — Аполлон, играющий на кифаре. Судя по подписи «a Mr. Steibelt

чество ярко проявилось также в батальных пьесах, где партия рояля сопровождается словесными комментариями автора, призванными подчеркнуть иллюстративный характер музыки²⁶. Такая конкретная (изобразительная) программность, свойственная театральным жанрам, является необычным (и оригинальным!) элементом в пьесах для фортепиано-solo.

Фантазии с вариациями Штейбельта демонстрируют результаты новаторских поисков и достижений композитора в области звуко-изобразительных приемов, а также тембральных, гармонических, фактурных и технических решений его фортепианных сочинений.

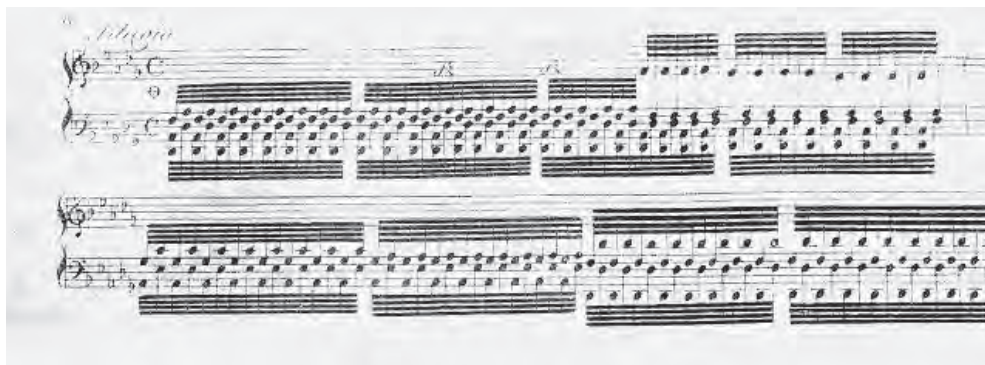
Одним из первых Штейбельт стал разрабатывать в фортепианной музыке оркестровые способы письма. К ним относятся: развитая фактура оркестрового типа, основанная на виртуозных пассажах, каденциях, фигурационных построениях, сопоставление высокого и низкого регистров и др. Штейбельт, исполнявший в основном собственные сочинения, стремился наполнить их техническими приемами, удававшимися ему как пианисту-виртуозу. Он в изобилии использовал ломаные октавы, двойные ноты, трели, входившие в его собственный и его современников исполнительский арсенал. Однако визитной карточкой пианиста стал необычный для начала XIX века прием игры tremolo. Эпизоды, основанные на долгом tremolo, встречаются в медленных разделах циклов на темы Нарышкиной (*Variation en harmonie*), Гара (6-я вариация), Моцарта (8-я вариация). Одной из причин частого использования Штейбельтом этого пианистического приема была его собственная исполнительская проблема — «неумение извлекать певучий звук в медленной, выдержанной музыке, на которую он, поэтому, редко покушался» (*Dawes 1980*,

par Hattenberger» («Штейбельту от Гаттенбергера»), гравюра была выполнена ученым, рисовальщиком, литографом, профессором женевского университета Жаном Франсуа (Францем Ивановичем) Гаттенбергером. Он приехал в Россию в царствование Александра I. С 1803 по 1806 г. возглавлял императорский фарфоровый завод, выполняя эскизы для изделий этого завода. Занимался украшением дипломов, адресов, грамот; был автором ряда литографий. Умер в Петербурге в 1820 г.

²⁶ Б. Л. Вольман сравнивал фантазию «Изображение объятаго пламенем Москвы» с «мозаикой, составленной из отрывков музыки, натуралистически иллюстрировавшей текст» (*Вольман 1970, 15*).

103). В большинстве фортепианных опусов композитор либо избегал медленных разделов, либо делал их очень короткими, заполненными тремолирующими аккордами. Яркий пример использования tremolo — Фантазия из цикла на две русские темы, где tremolo звучит на протяжении 20-ти тактов (раздел Adagio).

Пример № 1.



Для сочинений Штейбельта характерна тональная и гармоническая изобретательность, «модуляции он использовал со свободой, до него неизвестной» (Grove 1908, 686). В приведенном фрагменте фантазии тремолирующие аккорды создают ощущение неустойчивости, усиливающейся благодаря необычной гармонической находке — «зависаниям» на доминантовых созвучиях, остающихся на протяжении нескольких тактов без разрешения. Смелые энгармонические модуляции, модуляции-сопоставления, а также последовательные переходы в далекие тональности встречаются во многих Фантазиях с вариациями. В мажорной вариации («Var. Majeur») из цикла на темы Моцарта композитор выстраивает следующую гармоническую цепочку: Es-h-g. В фантазии из цикла на русские темы: d-F-b-As; Des-es-cis; cis-E-fis-D-h. Данная последовательность свидетельствует о том, что три раздела фантазии связаны друг с другом тонально²⁷. В ци-

²⁷ Так, 1-й раздел заканчивается в тональности As-dur, являющейся доминантой к основной тональности среднего раздела Des-dur. Окончание 2-го раздела и начало заключительного объединяются тональностью cis-moll.

кле на тему Нарышкиной после заключительной шестой вариации (f-moll) Штейбельт неожиданно вводит «Variation en harmonie», написанную в Des-dur.

Еще одна область, где проявился экспериментаторский дар Штейбельта, связана с техническими возможностями фортепиано образца 1810–1820-х годов. Известно, что отец музыканта был мастером-изготовителем клавишных инструментов и Штейбельт с детства интересовался их конструктивными особенностями. Композитор стремился к воссозданию на фортепиано тембрального многообразия симфонического оркестра и путь к этому видел не в отработке туше, а во введении новых приемов игры, а также в усовершенствовании конструкции фортепиано. В труде «Méthode de piano ou L'Art d'Enseigner cet Instrument par D. Steibelt»²⁸, обобщившем педагогический опыт музыканта, Штейбельт выразил свою позицию, касающуюся расширения тембровых возможностей инструмента.

Инструмент сей, без сомнения, был бы первый из числа прочих, естлиб (sic!) *можно было посредством онаго производить рулады, наподобие человеческого голоса, или придавать звукам полноту и силу, как в духовых инструментах, или утончать звуки, как то делается на скрипке и тому подобных инструментах, при коих употребляется смычек* [курсив мой. — Н. М-Д]; таковыя преимущества были бы весьма важны... по сие время нельзя ещё сказать, чтобы механизм, на котором основано форте-пиано, доведен был до высшей степени совершенства (Штейбельт 1830, III).

В течение жизни музыканта инструмент постоянно совершенствовался и пианист с энтузиазмом реагировал на многие новоизобретения.

На рубеже XVIII–XIX веков возникли и широко распространились фортепиано, снабженные специальными механизмами (или пе-

²⁸ Труд «Méthode de piano ou L'Art d'Enseigner cet Instrument par D. Steibelt» («Фортепианная метода, или Искусство обучения игре на этом инструменте Д. Штейбельта») впервые опубликован во Франции в 1805 г.; впоследствии был переведен на немецкий, испанский и русский языки. В Петербурге его издали под названием «Полная практическая школа для фортепиано, сочинения Штейбельта» в 1830 г., через семь лет после смерти автора (экземпляр хранится в ОНЗ РНБ). В статье приводятся ссылки на текст русского издания педагогического труда Штейбельта, в дальнейшем именуемого «Школой».

далями)²⁹. Педали выполняли разные функции: акустические (продлевали звучание ноты, наподобие современной демпферной педали), динамические (влияли на динамику исполнения как нынешняя левая педаль), регистровые (предназначались для создания оригинальных тембровых эффектов). Последние придавали звучанию фортепиано краски инструментов симфонического оркестра — лютни, фагота, арфы, колокольчиков и т. п. Многие пианисты не воспринимали эти механизмы всерьез. К. Черни, к примеру, писал, что «все ... педали, как факот, арфа или барабан, треугольники, колокольчики и т. д., — это детские игрушки, которыми должен пренебречь уважающий себя исполнитель» (*Шляпников 1999, 11*). Владелец колористического мышления, Штейбельт одним из первых стал эти педали использовать. Подтверждение этому находим во введении к «Школе»: «...искусное употребление педалей, бывших доселе в небрежении (и коих пользу я первый указал) ... придают сему инструменту совсем другую цену» (*Штейбельт 1830, III*).

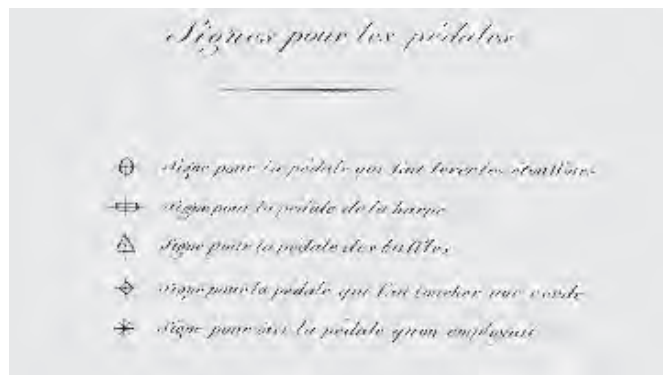
Композитору принадлежит заслуга изобретения педальных символов, которую он сам нередко подчеркивал. В частности, Штейбельт заявлял: «Педальные знаки, принятые артистами Клементи-ем, Дюссеком и Крамером ... суть те самые, которые мною изначально изобретены были» (*Там же, 70*).

В отличие от многих композиторов-современников, в текстах фортепианных опусов Штейбельт скрупулезно проставлял педаль. В издании *Фантазии с вариациями на русские темы* автор вслед за титулом, на странице-вкладыше, изобразил символы четырех видов педалей и «знак снятия», сопроводив их комментариями по-французски (пример № 2).

Штейбельт предполагал использование в пьесе как демпферной (правой) педали, обозначенной «la pédale qui fait lever les étouffoirs» («педаль, которая служит для поднятия демпферов» или, как писал Штейбельт, «смягчает тон» (*Там же, 68*), так и «левой» педали. Левую современники композитора называли «меланхолической», но Штейбельт считал, что «приличное её название должно быть

²⁹ Количество, место расположения и предназначение педалей менялось в зависимости от времени и страны изготовления инструмента. На некоторых фортепиано их было 10–12 штук.

Пример № 2.



педаль *Pianissimo*» (Там же, 68). Также он рекомендовал к применению две «тембровые» педали: *de la harpe* — имитирующую звучание арфы, и педаль *des buffles*³⁰.

Педаль *des buffles* заслуживает особого внимания, т. к. встречается в большинстве известных нам Фантазий с вариациями Штейбельта. Точное значение названия педали «*des buffles*», образованного от французского слова «буйвол» или «буйволова кожа», выявить не удалось. По-видимому, педаль представляла собой механизм, соединенный с тонкой прокладкой из воловьей кожи, которая опускалась между молоточком и струнами и приглушала звук. Л. М. Золотницкая предлагает трактовать педаль «*des buffles*» как «имитирующую звук литавр» (Золотницкая 2000, 27). Однако напрашивается несколько другое определение. В цикле на темы Моцарта Штейбельт дал словесную расшифровку обозначения педали «*des buffles*»: «*pedale avec les Bouffles faisant le Piano*» («педаль с механизмом *Bouffles*, способствующая созданию пиано»)³¹. Если судить по регистровке и фактурному решению эпизода с использованием «*des buffles*», то,

³⁰ Обозначения педалей и знаков «снятия» также выписаны композитором на отдельной странице в цикле на тему Нарышкиной. Все перечисленные символы, за исключением значка «левой педали», приведены Штейбельтом перед началом циклов на темы Гретри, Гара и Моцарта. В сочинении на тему Россини композитор указал три педальных символа — значки «демпферной», «левой» педалей, а также знак «снятия».

³¹ Эта педаль используется в 3-й вариации цикла.

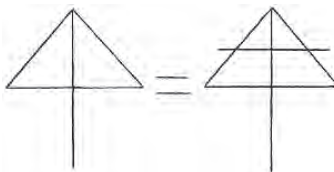
на мой взгляд, композитор стремился в нем к имитации звона колокольчиков (треугольников). В сочинении на тему Гара символ педали поставлен после ремарки «*sempre diminuendo*» («все время затихая»). А в цикле на тему Нарышкиной педаль используется для создания эффекта «l'Echo» («эхо»), сопровождаемого нюансом «*piano*».

Пример № 3.



Таким образом, логично предположить, что педаль *des buffles* создавала тембровый эффект звучания легких ударных или эффект «эха». Любопытно, что эта педаль имеет два варианта графического обозначения в разных сочинениях Штейбельта.

Пример № 4.



Интересно, что первый из символов³², изображенных на рисунке, Штейбельт в «Школе» обозначил знаком динамической педали *une corda* — устройства, сохранившегося до наших дней. Символ педали «*de la harpe*», также фигурирующий в «Школе», отличается

³² В сочинениях Штейбельта он встречается чаще.

от ее графических обозначений, указанных композитором во многих фортепианных циклах. Так что педальные значки не все и не сразу прижились в композиторской практике; они изменялись самим же Штейбельтом. Кроме того, «педаль фагота»³³, подробно откомментированная музыкантом в «Школе», не встречается ни в одной из «Фантазий с вариациями», — по-видимому, композитор ее не любил. *Des buffles* в «Школе» не упомянута вовсе.

Стремление к тембральному разнообразию звучания сочинений выражалось не только в увлеченности Штейбельта педализацией. Некоторые опусы композитора поражают оригинальностью исполнительских составов: Концерт для арфы и фортепиано³⁴, Седьмой концерт для фортепиано с двумя оркестрами³⁵, Восьмой концерт для фортепиано с оркестром и хором (*Es-dur*)³⁶. В разные годы Штейбельт создал 36 вакханалий — миниатюр бравурного характера для фортепиано с тамбурином *ad libitum*. Шесть из них (ор. 53) — предназначены для следующего исполнительского состава: фортепиано, флейта, тамбурин и треугольник (*J. H. M. 1908, 687–688*). Можно было бы предположить, что выбор необычного инструментария и был продиктован оригинальностью жанра «вакханалии». Однако для этого же состава композитор в 1800 году написал 24 вальса (ор. 34). 12 из них, вошедших в первую тетрадь, переизлагались для разных исполнительских составов композитором трижды: а) для арфы, тамбурина, флейты и треугольника; б) для двух скрипок; в) для двух флейт. Вторая тетрадь вальсов впоследствии вышла от-

³³ Условное обозначение этой педали в «Школе» сопровождается комментарием: «Имеет действие в тонах род фагота». (*Штейбельт 1830, 68*).

³⁴ О нем упоминается: СПб вед. 1815. 6 апреля. № 28. Скорее всего, концерт был написан в 1807 г. (*Daves 1980, 103*).

³⁵ Концерт написан в 1816 г. и посвящен Александру I. Экземпляр хранится в ОР РНБ.

³⁶ Концерт написан в 1820 г. «с вакханальным рондо» («*Rondo bacchanale*»), «сопровождаемый большим хором». «Вакханальное рондо» (финал) впоследствии нередко исполнялось отдельно от других частей концерта, вероятно, привлекая музыкантов самобытным звучанием и нетрадиционным набором исполнителей (фортепиано, оркестр, хор). 22 декабря 1808 г. в Вене была исполнена Фантазия для хора, оркестра и фортепиано Л. Бетховена. Возможно, Штейбельт присутствовал на премьере, во всяком случае, о существовании бетховенского опуса к моменту создания своего концерта он, безусловно, знал.

дельным опусом (ор. 36) в переложении для фортепиано, скрипки и тамбурина.

Расширение диапазона фортепиано, произошедшее при жизни Штейбельта, также нашло неожиданное преломление в его творчестве. В «Школе», в разделе «О пиано форте, о клавишах и их значениях», композитор дал такую характеристику современного ему инструмента: «Обыкновенная величина пиано форте состояло (sic!) прежде в 5 и 5½ октав клавиш, в последствии присовокупили к оным семь клавиш, и тем распространили величину их на целую четверть» (*Штейбельт 1830*, 4). В исполнительской практике первых десятилетий XIX века использовались «новые» и «старые» модели фортепиано. Чтобы не ограничивать пианистов выбором инструмента той или иной конструкции, Штейбельт для некоторых сочинений создавал два «варианта исполнения» в расчете на разные модели инструмента.

В нотном тексте «Фантазии с вариациями на русские темы» представлены три авторских указания, позволяющих прийти к выводу, что сочинение предназначалось для исполнения как на *piano ordinaire* («обычных фортепиано»), т. е. на ранних моделях инструмента с относительно узким диапазоном звучания («в 5 и 5½ октав клавиш»), так и на *grand (grosse) piano* («больших фортепиано») — усовершенствованных инструментах с расширенной клавиатурой³⁷.

В четвертой, пятой, шестой, седьмой и восьмой вариациях цикла на русские темы всякий раз когда мелодия выходит за преде-

³⁷ Термин «*grand (grosse) piano*» как обозначение модели (разновидности) фортепиано нигде, кроме сочинений Штейбельта, мною не обнаружен. В газете «Санкт-петербургские ведомости», подробно отражавшей жизнь инструментов в городе, для характеристики маленьких фортепиано с упрощенной конструкцией и узким диапазоном обычно использовалось определение «ординарные фортепиано». И. В. Розанов в работе «От клавира и фортепиано» упоминает следующее: «Музыкальные мастера в то время не всегда могли удовлетворить все возрастающий спрос на фортепиано, сами инструменты не всегда были прочными и быстро выходили из строя» (*Розанов 2001*, 403). Усовершенствованные модели чаще всего обозначались как «флигель-фортепиано». Также он цитирует аббата Фоглера, писавшего в 1778 году, что «Большие фортепиано [*die grosse Fortepiano*] превосходят по своим качествам и по своей стоимости все остальные инструменты». Повидимому, Штейбельт использовал определение, признанное в Европе для усовершенствованных конструкций инструмента и неизвестное в России (*Там же*).

лы звука «ми» третьей октавы, в нотном тексте над нотой «ми» третьей октавы появляется дополнительная нотная строчка, напечатанная более мелким шрифтом, с авторским указанием «*piano ordinaire*». Таким образом, композитор предлагал «вариант исполнения» вариации с ограничением верхнего диапазона (не выше «ми» третьей октавы). Исходя из этого, можно сделать вывод, что данный звук соответствовал последней верхней клавише клавиатуры ранних моделей фортепиано, обозначенных композитором «*piano ordinaire*»³⁸. Пианист-новатор, Штейбельт стремился использовать возможности более современных моделей инструментов — *grand piano*, превышавших «*piano ordinaire*» по диапазону, как минимум, на квинту. В восьмой вариации цикла, где встречается «си» третьей октавы, композитор предписывал исполнителям на «*piano ordinaire*» играть обе нотные строчки (партии правой и левой руки) на октаву ниже. В нотном тексте это указание отражено в ремарке «*Piano ordinaire: 8va plus bas*». Ремарка встречается также и в шестой вариации.

В восьмой вариации Штейбельт вводит еще одно новое указание «*gr. piano 8 va ~~~*» (т. е., по нашему мнению, «*Grand (или Grosse) piano — на октаву выше*»³⁹ (пример № 5).

Адресуясь к исполнителям на «новых» моделях фортепиано, композитор трансформировал широко известный символ переноса мелодии на октаву вверх ремаркой «*grand piano*». Допуская незначительные, «вариативные», мелодические изменения в сочинении, выраженные через необычные ремарки и нетрадиционную форму

³⁸ Догадка подтверждается также и тем, что «ми» третьей октавы являлась последним звуком клавиатуры «классических» клавесинов. Таким образом, по размеру клавиатуры ранние фортепиано, по-видимому, совпадали с «классическими» клавесинами, что кажется вполне правдоподобным. Известно, что клавесины не имели жестко регламентированного диапазона и отличались друг от друга как количеством мануалов, так и их размерами. Однако в исследуемый период наиболее распространенными были модели с указанной величиной клавиатуры, что и дало нам право назвать их «классическими».

³⁹ Полностью определение «*grand (grosse) piano*» в известных нам нотных текстах нигде не встречается. Использование этого термина в западной исследовательской литературе позволило нам, отталкиваясь от логики музыкального изложения, применить его к данной ремарке.

Пример № 5.



записи нотного текста, Штейбельт делал пьесу доступной для исполнения широкому кругу музыкантов⁴⁰.

Безусловно, фантазии с вариациями, как и большинство других фортепианных опусов Штейбельта, не претендуют на роль музыкальных шедевров. Художественное начало в них явно уступает место техническому. Сочинения пестрят многообразными пианисти-

⁴⁰ В фантазии на тему Гретри набранная мелким шрифтом дополнительная строчка также соответствует (по диапазону) «возможностям» piano ordinaire. Однако прямых указаний на то, что этот вариант исполнения рассчитан на инструменты с «узкой», ограниченной клавиатурой, в нотном тексте нет.

Пример № 6.



ческими приемами, наполнены гармоническими оборотами и тональными решениями, звучащими не всегда убедительно. Тем не менее, они интересны как произведения «переходного» времени, в которых прослеживаются многие тенденции культуры виртуозов романтической эпохи. Поиск новых жанров и их разновидностей, педальная изобретательность, внимание к звуковым и красочным ресурсам фортепиано, введение новых виртуозно-технических задач — эти и другие опыты Штейбельта не остались лишь «приметой своего времени», а были восприняты и развиты музыкантами последующих поколений. Написанные рукой блестящего пианиста, Фантазии с вариациями Штейбельта хорошо «ложатся под пальцы», удобны для исполнения и могут занять достойное место в современной концертной практике.

Литература:

- Вольман 1970* — Вольман Б. Л. Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л., 1970.
- Золотницкая 2000* — Золотницкая Л. М. Даниэль Штейбельт в России. СПб., 2000.
- Золотницкая 2011* — Золотницкая Л. М. Даниэль Штейбельт: в тени Бетховена, между Наполеоном и Россией. СПб., 2011.
- Розанов 2001* — Розанов И. В. От клавира к фортепиано: из истории клавишных инструментов. СПб., 2001.
- Рыжкова 2002* — Рыжкова Н. А. Музыка Отечественной войны 1812 (по фондам Российской Национальной Библиотеки) // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура. Вып. 2. СПб., 2002. С. 51–80.
- СКРНИ 1-2* — Сводный каталог российских нотных изданий. XIX век (1-я четверть) / Отв. ред., сост. О. В. Родюкова. СПб., 2005. Т. 2.
- Шляпников 1999* — Шляпников В. А. Искусство педализации. Левая педаль фортепиано. Ее выразительные возможности и роль в пианистическом искусстве. СПб., 1999.
- Штейбельт 1830* — [Штейбельт Д.] Полная практическая школа для фортепиано, сочинения Штейбельта. СПб., 1830.
- Deutch 1961* — Deutch O. E. Musikverlags Nummern: eine Auswahl von 40 datierten Listen. 1710–1900. Berlin, 1961.
- J. H. M. 1908* — J. H. M. Steibelt D. // Grove's Dictionary of Music and Musicians. London, 1908. V. 4. P. 682–688.
- Dawes 1980* — Dawes F. Steibelt D. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980. V. 18. P. 101–103.
- Hopkinson 1979* — Hopkinson C. A Dictionary of Parisian music publishers. 1700–1950. New York, 1979.
- Seitz 1965* — Seitz R. Steibelt D. // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter, 1965. Bd. 12. S. 1222–1226.

Елена Воробьева

Жанетта Филис-Андриё — примадонна французской труппы

Не столько Телемак крушился
об Улиссе, как многие у нас круши-
лись о Филисе.

М. Е. Лобанов

Французская певица Жанетта Филис прибыла в Петербург осенью 1802 года¹. Со своей сестрой, Женни Бертен (сопрано), и будущим мужем, Валери Андриё (тенор), она служила во французской труппе до дня ее расформирования в 1812 году, а затем вернулась в Париж.

Жанетта Филис родилась в семье известного гитариста, композитора и педагога, создателя методик обучения игры на лире и гитаре Жана Батиста Филиса (1751–1823). Выпускница вокального отделения Парижской консерватории (1796–1801; класс Ш. А. Плантада), она с успехом дебютировала в театре Комической оперы. 16 сентября 1800 года Филис участвовала в премьерном показе «Багдадского калифа» («Le calife de Bagdad») Ф.-А. Буальдьё на сцене зала Фавар парижской Опера Комик вместе с выдающимися артистами своего времени — Ж. Элевью (Калиф), А. А. Гаводан-Дюкамель (Зетюльба), Л. Дюгазон (Лемайда). Она продемонстрировала высокое вокальное мастерство, исполняя знаменитую бравурную арию Кезии («De tous pays pour vous plaire»)².

¹ Филис-Андриё (Philis-Andrieux) Жанна Варвара (Жанетта) (1780, Бордо — 1838, Париж), французская певица (колоратурное сопрано).

² Персона Ж. Филис-Андриё отсутствует в авторитетных отечественных и зарубежных энциклопедических изданиях и справочниках. Ей посвящены отдельные фрагменты статьи Н. Ф. Финдейзена «Боальдьё и придворная французская опера в СПб в начале XIX века» (Финдейзен 1910) и книга А. А. Гозенпуда «Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки» (Гозенпуд 1959). В данной статье, основанной на ранее неизвестных архивных источниках с привлечением мемуарно-эпистолярного наследия и периодики, впервые представлена деятельность певицы в Петербурге в составе французской оперной труппы.

После убийства Павла I из России оказалась выслана прима французской придворной труппы красавица Шевалье, без которой сцена «осиротела» (Вигель 2003, 75). Чтобы подобрать актеров для новой труппы в Париж отправились А. Л. Нарышкин³ и А. А. Шаховской⁴. Их консультировали артисты французского театра Ж. Б. Дюгазон, Ж.-Ж. Дазенкур и Э. Сен-Фаль (Жихарев 1955, 478). Петербургская французская труппа 1802—1812 годов пользовалась особой симпатией Александра I и отличалась первоклассным составом. «Здесь французский спектакль — совершенство в своем роде, настоящий спектакль для избранного общества» (Там же).

Для иностранных артистов российская столица обладала необычайной притягательностью благодаря своей репутации «золотого дна». Репутацию поддержали и прибывшие в Россию мадмуазель Филис и месье Андриё, которые «очаровали петербургское общество и разгласили славу необычайной щедрости русского двора и придворной знати» (Финдейзен 1910, 17). По словам французского хроникера, «со времени отъезда Андриё и m-lle Филис [из Парижа] горячка охватила выдающихся артистов: все хотели побывать на берегах Невы» (Там же, 18).

Впервые новая звезда французской оперы, Жанетта Филис, с успехом предстала перед российской публикой на сцене перестроенного Большого театра в декабре 1802 года. Согласно первому контракту, заключенному с Дирекцией императорских театров (ДИТ) на три года (1802–1805), «свободная от ангажемента» Филис обязывалась исполнять: все партии влюбленных субреток и ролей с переодеванием (*rôles d'amoureuses soubrettes et rôles travestis*), которые она играла в Париже в Театре Итальянн и Фейдо⁵. По второму контракту от 13 октября 1805 года к ее обязанностям добавилось обязательное участие в Великопостных концертах⁶.

³ Нарышкин Александр Львович (1760–1826), обер-гофмаршал (с 1 ноября 1798 г.), обер-камергер, главный директор над зрелищами и музыкой (с 28 марта 1799-го по 6 апреля 1819 г.).

⁴ Шаховской Александр Александрович (1777–1846), драматург, критик, член репертуарной комиссии императорских театров.

⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 49. Контракты артистов. Л. 54.

⁶ РГИА, ф. 497. Оп. 1. Д. 66. Контракты и аттестаты иностранных артистов. Л. 3. В действительности же Филис участвовала в концертах с 1803 года.

Дирекция сразу же назначила ей более высокое жалование, чем полагалось по штатному расписанию, — 5500 рублей ежегодно, 500 рублей на дорожные расходы в Россию и столько же на обратную дорогу⁷. В 1802 году больше, чем Филис, получала только драматическая актриса мадам Вальвиль (6300 рублей). Со времени заключения второго контракта Филис-Андриё — самая высокооплачиваемая певица в России: ей обещано 7000 рублей ассигнациями. В 1808 году вместе со своим мужем и сестрой она подписала последний контракт на четыре с половиной года (с 30 апреля 1808 года по 31 октября 1812 года) на еще более выгодных условиях оплаты: «8000 рублей Государственными банковскими ассигнациями ежегодно, 1000 руб. на гардероб [обычно актеры должны были иметь собственные платья для ролей в своих амплуа. — Е. В.]»⁸.

В контрактах Филис отсутствуют указания об авансовых платежах. Однако и без того высокие гонорары певицы увеличивались за счет займов: подтверждая статус Филис как оперной примы, Дирекция одалживала ей значительные суммы. В документе «О вычтенных со служителей ДИТ взятых в расчет жалования денег» показано, что в первую треть 1805 года у Андриё с женою удержано 589 руб. 65 коп., столько же — во вторую треть 1805 года за взятые дополнительно в 1803 году деньги. За 1810 год сверх жалования Филис получила из Кабинета 24 732 руб. 70 коп., а за январскую треть 1811 года — еще 11 042 руб. 54,5 коп. Ее долг Кабинету в 16 000 рублей простили по Высочайшему указу императора⁹.

Согласно контрактам 1802 и 1805 годов Филис положен один ежегодный бенефис и один концерт в год в ее пользу (все расходы — на счет Дирекции). Начиная с 1810 года, ей было позволено давать два бенефиса (один — по контракту, а другой — по особому предложению Нарышкина)¹⁰.

⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 49. Л. 54. Согласно Штатному расписанию 1802 года первая певица французской труппы должна была получать 5000 рублей в год. См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 18. Д. 1397. Именные указы и Высочайшие повеления. Л. 25.

⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 66. Л. 23.

⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 91. О вычтенных со служителей Дирекции взятых в счет жалования денег.

¹⁰ РГИА, ф. 497. Оп. 1. Д. 520. Записка на запрос Канцелярии г. Тайного советника и статс-секретаря князя Голицына от 13 дня сего июня французской труппы ак-

С июня по август Филис практически не участвовала в постановках: в летний сезон в репертуарных книгах отсутствуют оперы, где она пела ведущие партии¹¹. Но певица все равно жаловалась на слишком напряженный график. В 1810 году ее просьбы были услышаны и Дирекция пошла на уступки. Нарышкин воспользовался финансовой возможностью выписать новых артистов, чтобы впервые после «массового» ангажемента 1802 года укрепить французскую труппу. Дирекция просила и получила разрешение Кабинета «ангажировать “любовницу” в помощь Филис и Бертен, так как Филис по слабости своего здоровья не могла быть в беспрестанной игре»¹².

Вероятно, Филис-Андрие стоила таких расходов, ведь на протяжении почти десяти лет она была главным украшением труппы, любимицей зрителей — и придворных меломанов, и завсегдатаев городских театров. Ее талант приводил в восторг газетных хроникеров (*Там же*, 30).

Если французская драматическая труппа была ровной по составу, то в опере главенствовала Филис: вокруг нее группировались остальные силы французской придворной оперы, с ней было трудно конкурировать даже ее сестре, одаренной певице Филис-Бертен. Другим солисткам приходилось еще сложнее. Корреспондент «Лицея» так писал о первом представлении певицы Луизы Фюзи в составе труппы:

Госпожа Фюзи дебютировала во французской комедии «Открытой воин» ролью Лизетты с большой ловкостью и пела в ней весьма приятно; в тот же раз играла она роль Жасенты в опере «Ревнивый любовник» [А. Гретри. — *Е. В.*]; но перед госпожою Филис достоинства ее приметно помрачились. Публика рукоплескала ей с восхищением в первой пьесе; а в последней с сожалением внимала слабому; хотя гибкому, приятному и ученому ея голосу¹³.

триса Филис Андрие сколько получает по контракту в год жалования и какими именно пользуется сверх того выгодами от Дирекции. Л. 79–84.

¹¹ Косвенное подтверждение этому находим в «Отношении А. Л. Нарышкина А. Н. Голицыну от 3 июля 1811 года по поводу контракта актрисы Жорж»: «весьма приметно намерение Жорж отклонить игру свою таким образом, чтобы в течение лета она не была никогда в том упражнена, подобно мадам Филис» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 549. О разных театральных артистах Театральной Дирекции, кроме немецкой труппы 1810 и 1811 года. Л. 95).

¹² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 549. Л. 15.

¹³ Лицей. 1806. Ч. 4. Кн. 1. С. 89.

Филис явно не терпела соперниц на сцене и как примадонна позволяла себе выбирать партнеров, отвергая одних и приглашая других:

Она <...> к одинаковым с своими ролям подпускала только сестру свою Бертен, да старую Монготье. Попыталась было дочь знаменитого композитора Пиччини (sic!), довольно изрядная певица, показаться в операх отца своего; куда! Филис <...> скоро ее выжила. Одно семейство, которое знало Филис, было ею самою приглашено; оно состояло из Месса¹⁴, хорошего баса, жены его для старушечьих ролей и дочери их, мадам Бонне, для ролей женщин средних лет (*Вигель 2003, 544–545*).

Но, вопреки желаниям примы, к 1808 году ситуация изменилась. Значительно вырос профессионализм русских певцов. Основу репертуара русской труппы составляли тогда переведенные с французского оперы и водевили. В одних и тех же спектаклях на французской сцене блистала Филис, а на русской — бесспорная примадонна Е. С. Сандунова. Критики и зрители охотно сравнивали таланты певиц, отдавая предпочтение то одной, то другой.

Обе играют в операх — часто в одних и тех же ролях — обе одарены талантом, обладают искусством, — обе имеют приятные наружности, прекрасной голос; но какое различие в характере сих двух актрис! Г-жа Филлис — милая нимфа; г-жа Сандунова — величественная грация. Первая господствует над воображением зрителя; другая — над сердцем его. Одна превосходит в живости положений; другая — в изображении страстей. Одной приносите дань взоров, другой — восторги души. Г-жа Филлис на сцене, как в своем будуаре; г-жа Сандунова помнит, что она вышла на зрелище... Чрезмерное желание нравиться заставляет [Филис. — Е. В.] иногда терять вид истины... Мы видели обеих в опере «Двухдневное приключение» [«Водовоз» Керубини. — Е. В.]; та и другая представляли одно и то же лицо: но с какою разницею! Г-жа Филлис должна в этой пьесе уступить розовый скипетр г-же Сандуновой! Но есть пьесы, в которых г-жа Филлис играет пленительно и в которых... я не знаю, как бы играла г-жа Сандунова... Первая не должна

¹⁴ Меес (Месс; Mees) Анри (1757, Брюссель — 31 янв. 1820, Варшава), бельгийский (фламандский) певец (бас-баритон), актер, режиссер, издатель. Его жена — Мария Меес (Mees, сопрано) и дочь Генриетта Бонне (Bonnet, сопрано) в составе петербургской французской труппы с 1804 года.

брать ролей трогательных, другая была бы актрисой трагического, если бы природа отказала ей в органе, похитившем ее у Мельпомены... Г-жа Филлис играет лучше в Петербурге, г-жа Сандунова — в Москве¹⁵.

Тогда же у Филлис появилась конкурентка на сцене французского придворного театра: весной 1808 года в Петербург прибыла мадам Жорж, знаменитая драматическая актриса (амплуа — «царица» в трагедиях)¹⁶. Только за первый год ее службы в ДИТ о ней было опубликовано больше статей, чем о Филлис-Андриё за все время ее пребывания в России¹⁷.

Жорж подписала договор с Дирекцией на более выгодных, чем у Филлис, условиях (жалование — 9000 руб., два ежегодных бенефиса в Петербурге и два — в Москве, 1000 рублей на проезд, бессрочный контракт с четырехмесячным предуведомлением)¹⁸. Вскоре Филлис, вероятно, не без намека на Жорж, попросила дополнительный бенефис от Дирекции¹⁹.

В финансовых документах имена Жорж и Филлис стоят рядом, вопрос, удовлетворять ли финансовые притязания одной из звезд, решался с оглядкой на то, как дорого Дирекции обходится содержание другой. Так, в 1810 году Жорж, «держа одною собою трагическую труппу», просила «увеличить жалование до 10000 рублей и выплачивать ей по 2000 рублей на гардероб ежегодно»²⁰. Затем, для возобновления контракта, она потребовала уже 30000 ливров жалования в год и 6000 ливров на гардероб (что составило бы 35 000 рублей по курсу)²¹, так как отставкой или возобновлением контракта Жорж

¹⁵ Аглая. 1808. Ч. 4. № 11. С. 45–46.

¹⁶ Жорж (George) (настоящее имя и фамилия Маргарита Жозефина Веймер (Weimer); 23 ноября 1787 — 11 января 1867), французская драматическая актриса.

¹⁷ Отчасти здесь сказалась тенденция возрастания зрительского интереса к драматическому театру.

¹⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1062. Дело ДИТ об исполнении принадлежности к ДИТ французской труппы. Л. 13 об.

¹⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 520. О службе артистов Лароша, Буальдьё, г-жи Вальвиль-Борде, Клапареда, Кавоса и корреспондента Перле. Л. 84.

²⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 549. О разных театральных артистах Театральной Дирекции, кроме немецкой труппы 1808 и 1811 года.

²¹ Там же. Л. 19.

могла (и, видимо, прекрасно это понимала) «сделать уничтожение или возобновление трагической труппы»²². Для принятия решения 13 июня 1811 года Канцелярия сделала запрос в Дирекцию о том, сколько получает по контракту в год жалования и какими именно пользуется сверх того выгодами от Дирекции французской труппы актриса Филис-Андрю²³. В результате Дирекция все-таки не пошла на удовлетворение требований знаменитой трагической актрисы и было решено оставить Жорж «на прежнем положении»²⁴.

Заметим, что Филис, хоть и «держала собой комическую оперу», к подобному шантажу никогда не прибегала (или свидетельств об этом не сохранилось). Требуя новых льгот или увеличения гонорара, Филис умела вовремя остановиться.

Исследователи связывают обстоятельства появления Жорж в России с большой политикой. Вигель полагал, что и Филис привлекли в Россию не только высокие заработки: ее красота произвела страсть и гонения брата Бонапарта.

Видно, что власть семейства первого консула была очень велика, ибо свободе Андрю (мужа или любовника Филис) угрожала опасность, и они, сделав условия с Нарышкиным, тайно бежали в Россию. <...> Скоро привалило все семейство Филис — отец, мать, два брата и сестра <...>. Это еще не все: за госпожою Бертен последовал тайный или явный друг ее сердца, молодой, обедневший от революции французский дворянчик. <...> мы узнали и видели его на сцене под принятым им именем Сен-Леона (*Вигель 2003, 257*).

Неясно, какая опасность угрожала «мужу или любовнику» Филис, но на петербургской сцене Андрю явно процветал как «первой тенор» французской труппы и в опере также исполнял роли «любовника» или «мужа» примадонны. Он был красив, но считался плохим актером: «очень развязен на сцене; <...> кажется, его губят претензии» (*Жихарев 1955, 517*). Качество его вокала также вызывало у современников сомнения: «его приняли как тенора, но мудрено было сказать, какой у него голос. Я бы назвал его безымянным голосом. Он воображал, что поет, когда кричит под музыку, и играет, когда яростно

²² Там же.

²³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 520. Л. 79–84.

²⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 549. Л. 19.

размахивает руками» (*Вигель 2003, 257*). Рецензенты писали о нем редко, зато мемуаристы вспоминали о муже Филис как о настоящем бедствии для театра. О нем ходило немало едких анекдотов:

Не понимаю, как московская публика могла осыпать рукоплесканиями А[ндрей]? — Что же Вы находите в этом удивительного? <...> Всякий готов ласкать и обезьяну любимой женщины. Известно, что А... — муж славной Филисы» (*Вяземский 1883, 1*).

Большинство зрителей проявляло к нему терпение, потому что любило Филис. Самым снисходительным из мемуаристов оказался Жихарев, который находил главное несчастье Андрее в том, что его жена значительно превосходила талантом своего мужа. «...Без мадам Андрее [он] был бы, конечно, более теперешнего любим публикою (*Жихарев 1955, 518*)».

Филис определяла кадровую политику труппы, а ее семья установила и на протяжении нескольких лет удерживала монополию на музыкальной сцене, занимая главные амплуа в опере²⁵.

Менее всего в последние семь или восемь лет произошло перемен во французской опере. Все та же Филис продолжала царствовать в ней с своим ничтожным Андреем, как бы какая-нибудь английская королева с каким-нибудь кобургским принцем. <...> Она даже не хотела другого тенора, как мужа; но это было решительно невозможно; наконец, он стал просто говорить под музыку. Тогда два порядочные певца, Дюмушель и особенно Леблан, принятые были дирекцией (*Вигель 2003, 544–545*).

В своих претензиях и капризах практичная Филис все же знала меру и никогда не переходила границ дозволенного. В отличие от

²⁵ В России у Филис родилась дочь — Жени (Евгения Петровна), которая, по свидетельствам современников, говорила по-русски как русская. В 1820 г. певица Жени Филис приехала в Петербург из Варшавы и заключила трехлетний контракт с инспектором и режиссером французской труппы Ф. Мезьером. В 1820–1821 гг. Жени Филис — солистка французской оперы в Петербурге, с 1823 по 1831 г. выступала на московской сцене. «Госпожа Филлис пленяла в концертах своим прелестным пением и живо напоминала нам мать свою, которую, видно, превзойдет: легкость и чистота, с которыми делает она рулады и пассажи, непонятны; кажется, слышишь песни соловья... слышишь переходы удивительной трудности и вместе с тем чувство и приятность на каждой ноте» (*Барков 1820, 130–131*).

своей предшественницы Шевалье, она не ввязывалась в «большую политику», поэтому сумела прослужить в придворной труппе вместе с талантливой сестрой и бездарным мужем на выгодных для нее условиях настолько долго, насколько это вообще было возможно для французов во время Отечественной войны.

Филис определяла репертуар труппы. Петербургские оперы Буальдьё очевидно рассчитаны на участие Филис. Как и многие певицы ее ранга, она не стеснялась диктовать композитору свои условия. Так, в письме от 10/22 октября 1808 года Буальдьё жаловался А. М. Бертону, что в работе должен руководствоваться вкусами певицы:

Душевно благодарю тебя за присланные тобою либретто (роèmes) <...>. К несчастью, ни одно из них не понравилось Филис, а так как, помимо нее, у меня здесь никого нет, я принужден следовать ее капризам. Я начал *Двух калифов*. Я соединил женские роли в одну, чтобы сделать ее более блестящей; затем она прочла *Le Dormeur éveillé* («Бодравствующий спящий»). Ей более понравилась роль Розы в этой опере, чем ее роль в *Двух калифах*, и она отказалась от последней. *Abdereim et Almazie* («Абдерейм и Алмази») ей также не понравились, и я, устав от всего этого, просто должен работать над пьесами, которые она выбирает. По ее желанию, я написал недавно *Les voitures versées* («Опрокинутые повозки») в двух действиях и одноактную *La dame invisible* («Дама-невидимка»). Все это водевили, которые я должен был переделывать в оперы, и ты понимаешь, что это была довольно трудная работа. В конце концов, оба произведения имели большой успех, но все-таки это три акта потерянной музыки — ее необходимо было сделать для каких-нибудь семи или восьми представлений (*Финдейзен 1910, 26*)²⁶.

Филис стала звездой нового, XIX века, она приучила зрителей к новому репертуару — современным французским комическим операм, которые тут же переводились на русский язык для русской сцены и даже через десять-пятнадцать лет фигурировали на афишах французской труппы. Филис, следуя своей «прихоти» (*Вигель*

²⁶ Несмотря на недовольство Буальдьё, «восхитительное пение» Филис немало способствовало благожелательному принятию публикой «Опрокинутых повозок» («*Les voitures versées*») (См.: Драматический вестник. 1808. № 25. С. 202). Успехом других своих опер на петербургской сцене композитор также обязан ее таланту.

2003, 260), ввела в моду водевили и тем самым способствовала общению более широких слоев зрителей к музыкальному театру.

Современники с восторгом отзывались о ее таланте, музыкальности, превосходном голосе и умении им владеть. Девятнадцатилетнего Л. Шпора она восхитила своей «безупречной и прелестной манерой пения» (Сапонов 2004, 131). Издатель «Северного вестника» И. И. Мартынов находил, что ее голос — «это совершенная флейта или превосходит ее; ибо оживленный голос несравненно сильнее имеет действие — магии неодушевленной»²⁷.

Как певица она уступает Сесси, Мара или Каталани, но восхищает слух сладостным благозвучием своего голоса, необычайной чистотой и легкостью, с которой она побеждает вокальные трудности, и прежде всего, производит неотразимое впечатление силой чувства. Нельзя сказать, что в среднем регистре у нее все благополучно: тут есть нечто резкое, долженствующее быть смягченным, но у нее нет равных в отношении красоты и приятности звучания низкого и высокого регистров (Müller 1813, 248).

Филис была не гениальной, но очень талантливой певицей; она идеально соответствовала типу, востребованному репертуарными операми эпохи (Ефрозина в «Ефрозине и Коррадине» («Euphrosine et Corradin») Э. Мегюля, Роза де Вольмар в «Молодой разгневанной женщине» («La Jeune Femmen Colère») и Алина в «Алине, королеве Голкондской» («Alina, Reine de Golconde») Буальдьё, Констанс в «Два дня, или Водовоз» («Les deux journées, ou Le porteur d'eau») Керубини, Камилла в «Камилле, или Подземелье» («Camille, ou Le Souterrain») Н.-М. Далеирака, Золушка в одноименной опере Д. Штейбельдта).

Лучше всего ей удавались лирико-комедийные образы. У нее особый талант для передачи ролей, исполненных прекрасной наивности и нежного комизма. Здесь ею нельзя налюбоваться. <...> Ее художественный талант, прекрасная внешность, одушевленные, огненные глаза полны очарования» (Там же).

Филис-Андрюс обладала несомненным актерским дарованием, ведь только соединение певца и актера могло обеспечить успех

²⁷ Северный вестник. 1805. Ч. 8. Август. С. 246.

французских комических опер и опер-водевилей. Ее называли «превосходной актрисой-певицей»²⁸. Большинство рецензентов отмечали характерный для ее исполнительской манеры союз «ловкой игры и очаровательного пения»²⁹.

Филис обладала необычайной притягательностью. Ее нельзя было назвать красавицей, но ее женственность, обаяние, пикантность очаровывали.

Незабвенная Филис! Какими блаженными минутами ей я обязан! Девять лет сряду восхищала она меня. Но не подумайте, читатель, чтоб я в нее хотя сколько-нибудь был влюблен; это было невозможно, во-первых, потому, что я никогда вблизи ее не видывал, и потому, во-вторых, что на самой сцене, несмотря на оптический обман, она мне казалась более дурна, чем хороша собою. Она была уроженка из Бордо и 24 лет, когда к нам приехала. Всем известно, что под жарким южным небом все сладчайшее, плоды и женщины, зреет гораздо ранее, чем у нас, и, несмотря на молодые свои годы, моя Филис казалась едва ли не перезрелою. У нее же был длинный нос и смуглое лицо, чего я терпеть не могу. Но все, что только может заменить свежесть и красоту, все в ней находилось; все было пленительно, очаровательно: и взгляд ее, и поступь, и игра, и голос, когда она им говорила, и умение владеть им, когда она пела, и умение наряжаться со вкусом. Никто не влюблялся в нее как женщину, все обожали как певицу и актрису. В Париже прелести ее ценились выше, чем у нас... (*Вигель 2003, 257*).

Вероятно, за пределами комедийно-лирического репертуара, в драматических партиях Филис-Андриё теряла естественность. И тогда критикам не казался таким уж волшебным ее голос и безупречным — вкус в одежде. В масленичную неделю 1808 года в «Рутении» появилась довольно язвительная заметка об опере «Молодая мать» («*La jeune mère*») Ж. Сен-Леона, представленной французской труппой, и о примадонне Филис.

Маленькое, не очень самобытное, но с приятной музыкой произведение г-на Сен-Леона представляет французским актерам широкое поле для самовыражения. После немецких и русских заурядных

²⁸ Дамский журнал. 1827. С. 80.

²⁹ Лицей. 1806. Ч. 2. Кн. 1. С. 111.

певческих талантов недостатки твердых и гнусавых французских голосов — к их счастью — были даже не слишком заметны. Особенного упоминания заслуживает Филис-Андриё. <...> Огромное большинство ее поклонников не согласятся с нами в том, что резкость в характере ее персоны, твердость ее голоса и ее носовой фальцет мешают восприятию. Мадам Филис не всегда выгодно одета, и часто — с манерностью. Нужно быть или французом, или слепым попугаем, чтобы найти наши замечания совсем уж неверными. Долг критика — сказать об этих «пятнах», за которые мы, впрочем, вознаграждены ее совершенством <...>. И да минует автора этих замечаний судьба Орфея!³⁰

<...> Там, где г-жа Филлис не поет своих песенок, где она не прибегает к своему обычному легкому условному тону и другим средствам очарования, там она оказывается француженкой — остроумной, живой, но неженственным, холодным существом, и отсутствие врожденной грации заменяет искусством³¹.

Отечественная война предопределила сценическую судьбу Филлис-Андриё. Поначалу, несмотря на общее недоброжелательство к наполеоновской Франции, французские артисты продолжали играть в столичных театрах, а публика предпочитала их театр всем прочим. В начале 1807 года Россия выставила две армии в помощь прусскому королю Фридриху Вильгельму, чтобы помешать наполеоновским войскам переправиться через Вислу. Обстановка на фронте становилась все более напряженной. Французские актеры, находившиеся в ведомстве театральной дирекции, были готовы доказать свою лояльность России и даже принять русское подданство. Но Александр Львович Нарышкин объявил им, что государь не требует от них подобной жертвы (*Жихарев* 1955, 330).

Согласно «Воспоминаниям» Фюзи именно Филлис принадлежит заслуга в избавлении французской труппы от необходимости войти в число русских подданных: примадонну «слишком любили при дворе и в публике, чтобы лишиться ее таланта» (*Фюзи* 1850, 7).

В обществе крепили антинаполеоновские настроения, все с напряжением ждали вестей с фронта. 1 февраля 1807 года французская

³⁰ Ruthenia. 1808. Bd. I. April. S. 327–328.

³¹ Ruthenia. 1808. Bd. I. April. Цит. по: *Гозенпуд* 1959, 340.

труппа давала комическую оперу Н. Изуара «Завтрак холостяков» («Le déjeuner de garçons»), где блистали Филис и Сен-Лион. Но публика проявила полное равнодушие к своим прежним кумирам.

...Актеры играли и пели для слепых и глухих: никто не обращал на них никакого внимания, никто не слушал ни комедии, ни оперы, потому что все смотрели на Ставицкого, присланного генералом Беннигсеном с известием об одержанной победе под Прейсиш-Эйлау³² (*Там же*, 346).

Последние гастроли Филис в Москву также омрачились неприятным эпизодом. Примадонне пришлось столкнуться с протестом, который московская публика, поддерживавшая в это время русский театр, открыто выражала всему французскому. «Оборонительный отряд» возглавил поклонник Е. С. Сандуновой и ревностный защитник «русской театральной партии», представитель купеческого сословия, некто Гусятников, устроивший скандальный «спектакль», невольной героиней которого стала Филис-Андриэ.

Однажды приезжает Гусятников во Французский спектакль, садится в первый ряд кресел, и только что начинает Филис рулады свои, он всенародно затыкает себе уши, встает с кресел и с заткнутыми ушами торжественно проходит всю залу, кидая направо и налево взгляды презрения и негодования на недостойных французолобцев <...> (*Вяземский 1883, 162–163*).

Наконец, 18 ноября 1812 года, объявляя французскую труппу «ненужною», государь император назначил пансионаты пятнадцати артистам, «как выслужившим сроки, на основании постановления от 28 октября 1809 г. “О театральных артистах”, так и не дослужившим несколько до сих сроков»³³. В числе награжденных пансионом под номером 11 числится Филис-Андриэ. На момент роспуска труппы она находилась на службе 10 лет и 10 дней и не дослужила до пансионата 1 год, 11 месяцев и 20 дней³⁴.

³² Одна из самых кровопролитных битв в русско-прусско-французской войне, за победу в которой Александр I учредил наградной крест «За труды и храбрость. Победа при Прейсиш-Эйлау 27 ген. 1807».

³³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1062. Отпускное отношение № 2516 с приложением. Л. 7.

³⁴ Там же. Л. 9 об.

Публика быстро забыла французский театр. Для Вигеля же без него Петербург потерял «более половины своей прелести» (*Вигель* 2003, 762). Однако «пленительная Филис» оказалась способна влиять на формирование оперного репертуара в России даже в свое отсутствие. На русской сцене, где по-прежнему шли переводные оперы с французского, «опасаясь сравнения, преимущественно играли те, кои гвардия вновь привезла с собою из Парижа, — «Жана парижского», «Жаконду», именно те, в коих зрители не видали Филис (*Там же*, 763).

Долгое время в столице не было французского театра. Хотя новая французская труппа, начавшая свои представления в конце 1818 года, оказалась недурна, ей не удалось повторить успех предшественников. Ее репертуар составили небольшие французские комические оперы, к которым петербургских зрителей приучила Филлис. К сожалению, без нее эти оперы уже не пользовались большим успехом. Для петербургской публики она осталась последней примадонной французской придворной оперы.

Литература:

- Барков* 1820 — *Барков Д. Н.* Дебют госпожи Женни Филлис // Сын отечества. 1820. Ч. 61. № 15. С. 130–131.
- Вигель* 2003 — *Вигель Ф. Ф.* Записки. В 2 кн. М., 2003.
- Вяземский* 1883 — *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского. В 12-ти томах. Т. 8. СПб., 1883.
- Гозенпуд* 1959 — *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки: Очерк. Л., 1959.
- Жихарев* 1955 — *Жихарев С. П.* Записки современника. М., Л., 1955.
- Сапонов* 2004 — *Сапонов М. А.* Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М., 2004.
- Финдейзен* 1910 — *Финдейзен Н. Ф.* Боальдьё и придворная французская опера в СПб в начале XIX века // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 5. С. 14–41.
- Фюзи* 1850 — *Фюзи Л.* Воспоминания французской актрисы о Петербурге и Москве. 1806–1812 / Пер. с фр. // Пантеон и репертуар русской сцены. 1850. Т. 1. Кн. 1. С. 1–64.
- Müller* 1813 — *Müller Chr.-M.* St.-Petersburg, ein Beitrag zur Geschichte unseren Zeit. Mainz, 1813.

Георгий Ковалевский

Плотник-царь и крестник Гайдна. К истории оперы Йозефа Вейгля «Юность Петра Великого»

Если обратиться к истории появления русских царей на оперной сцене, то лидирующее место на театральных подмостках занимал император Петр I. «Петр Великий» («Pierre le Grand», 1790) Андре Гретри, «Царь-плотник, или Достоинство женщины» («Der Kaiser als Zimmermann, oder Frauenwerth», 1814) Карла Августа Лихтенштейна, «Юность Петра Великого» («Die Jugend Peters des Grossen», 1814) Йозефа Вейгля, «Петр Великий, царь русский, или Ливонский плотник» («Pietro il Grande zar di tutte le Russie or Il falegname di Livonia», 1819) Гаэтано Доницетти, его же «Саардамский бургомистр» («Il borgomastro di Saardam», 1827), «Царь и плотник» («Zar und Zimmermann», 1837) Альберта Лорцинга, «Северная звезда» («L'étoile du nord», 1854) Джакомо Мейербера — далеко не полный список опер, посвященных российскому самодержцу.

Перечисленные оперы, естественно, в разной степени далеки от исторических реалий, и поводом к их написанию становились либо идеологические мотивы, либо стремление развлечь публику сюжетом «из жизни высшего общества». Быть может, поэтому, за исключением, пожалуй, оперетты Лорцинга, эти оперы довольно быстро покидали сцену, и если возрождались в наше время, то скорее в качестве некоего «экзотического» или «исторического» феномена. Так, в начале 2003 года в Москве, в ознаменование празднования 300-летия Петербурга, силами «Геликон-Оперы» была показана первая из посвященных российскому самодержцу опера — Гретри «Петр Великий». Премьера этой оперы состоялась 13 января 1790 года в парижском театре Итальянской комедии. Автором либретто стал Жан-Никола Буйи (1763–1842), юрист по образованию, бывший к моменту создания оперы малоизвестным литератором, но впоследствии сделавший стремительную карьеру, сотрудничая с лучшими композиторами Франции — Л. Керубини, Э. Мегюлем, Д.-Ф.-Э. Обером и П. Гаво. Написанный Буйи текст к опере Гаво «Леонора, или Су-

пружеская любовь» («*Léonore, ou L'amour conjugal*», 1798) стал образцом для либретто одноименной оперы Л. Бетховена, получившей в третьей переработанной редакции название «Фиделио».

Сюжет оперы «Петр Великий» Буйи весьма вольно скомпоновал на основе «Истории Российской империи при Петре Великом» Вольтера, объединив события разных лет: Великое посольство (работа Петра на голландских судоверфях — 1797–1798), а также знакомство (1703) и последующую женитьбу (1711) Петра на прачке Марте Скавронской, будущей императрице Екатерине I. Опера Гретри выдержала в 1790 году 23 представления, что свидетельствовало о большом успехе, причиной которого являлось прославление образа «положительного монарха» и вспыхнувшая в послереволюционный год популярность фигуры Людовика XVI и его супруги Марии-Антуанетты. Личность французского короля ассоциировалась первыми зрителями с Петром I, а министра финансов Жака Неккера с другом и наставником Петра Францем Лефортом (кстати, и Неккер, и Лефорт родились в Женеве)¹. В дальнейшем либретто Буйи стало сюжетной основой для многих опер, посвященных Петру I, в том числе и для зингшпиля Й. Вейгля «Юность Петра Великого».

Йозеф Вейгль (Weigl; 1766–1846) — один из наиболее успешных и плодотворных австрийских композиторов конца XVIII — начала XIX века, автор более 30 опер, 18 балетов, многочисленных кантат, месс, ораторий и инструментальных сочинений. Он родился в Эйзенштадте, в семье музыкантов капеллы князя Николая Эстергази Великолепного. Мать будущего композитора, Анна Мария Йозефа, была певицей, а отец, Йозеф Франц, выдающимся виолончелистом своего времени, игравшим в капелле князя и дружившим с Йозефом Гайдном, бывшим в то время руководителем капеллы. Именно Гайдн стал крестным отцом и покровителем будущего композитора. В трехлетнем возрасте Вейгль переехал из Эйзенштадта в Вену, где получил всестороннее образование: музыкальное (курс композиции и контрапункта у авторитетного венского педагога, органиста и капельмейстера собора св. Стефана И. Г. Альбрехтсбергера), а также юридическое и медицинское. В Вене Вейгль вошел в кружок барона Готфрида ван Свитена, где познакомился с лучшими музыкантами,

¹ Более подробно об опере Гретри см.: Булычева 2003.

обстоятельно штудировал наследие мастеров прошлого, партитуры которых имелись в уникальной библиотеке Свитена. В столице Вейглю покровительствовал придворный капельмейстер Антонио Сальери, взявший в 1785 году его к себе в ассистенты, а с июля 1791 сделавший его своим преемником на посту главного капельмейстера придворного театра. В этой должности Вейгль проработал более 30 лет, до 1822 года, сочиняя итальянские и немецкие оперы, отдельные из которых (в частности «Die Schweizerfamilie» — «Швейцарское семейство»; 1809) с успехом шли и в России².

Созданный Вейглем в 1814 году зингшпиль «Юность Петра Великого» был определенным социальным заказом и приурочен к проходившему в Вене знаменитому большому конгрессу стран-победительниц в войне с Наполеоном, среди которых Россия, представленная лично императором Александром I и его супругой императрицей Елизаветой Алексеевной, занимала одно из самых почетных мест. Незадолго до начала Венского конгресса, в июне 1814 года, проезжая через Голландию, в Саардаме Александр I посетил домик русского плотника Петра Михайлова (под этим именем Петр Алексеевич работал на голландских вервях). Скромная обстановка сохранившегося жилища Петра произвела на Александра I огромное впечатление: «Посмотрите, как немного нужно для человека!», — произнес он согласно легенде. Известие о посещении русским царем Саардама, вероятно, быстро дошло до Вены, и сценический опус Вейгля пришелся как нельзя кстати. Премьера «Юности Петра Великого» состоялась 10 декабря 1814 года на сцене придворного Кернтнертортеатра, в самый разгар проводившегося конгресса (*Theater Zeitung* 1814, 1). Праздничную атмосферу, царившую в австрийской столице в то время, замечательно описал в своих путевых записках сопровождавший Елизавету Алексеевну в ее путешествии в Вену коллежский советник В. М. Иванов:

В Вене собрались ныне почти все коронованные Главы Европы, многие принцы, герцоги, герои-полководцы, славные министры. Одним словом: все могущество властей, все великие умы, таланты,

² Даты премьер и статистика постановок опер Й. Вейгля в России в первой трети XIX века приведены в книге: Губкина 2003.

искусства сосредоточились ныне в столице австрийской империи. Ни один город в целом мире не представляет такого великолепно-го разнообразия, которое ныне царствует здесь. Смесь нарядов австрийских, русских, прусских, английских, французских, испанских, венгерских, турецких и других поражает взоры наблюдателя. Неумолкаемый шум тысячи разъезжающих экипажей, непрерывные звуки военной музыки, радостные клики народа, при виде кого-либо из монархов, развлекают ежеминутно внимание. Вена исполнена жизни. В ней все движется, все кипит; все радуется, все веселится. Балы, спектакли, маскарады, редуты, фейерверки не успевают следовать одни за другими. Множество любопытных со всей Европы не перестает стекаться сюда, и скоро обширная Вена не будет иметь возможности вмещать в жилищах своих всех чужеземцев (*Иванов 1833, 14–15*).

Что объединяло практически все проходящие музыкальные, театральные постановки и празднества, так это неизменная пышность и размах. Иванов не оставил воспоминаний об опере Вейгля, зато упомянул о проходившем месяцем позднее в том же Кернтнертортеатре представлении «живых исторических картин»:

Сегодня я был в театре, называемом: Кернтнертор, где давали концерт и представление живых картин. Из коих одна, самая большая, изображавшая встречу Максимилиана I-го и Принцессы Марии Бургундской была превосходна. Группы прелестны. Древние Германские костюмы соблюдены с историческою точностию (*Там же, 41*).

О том, что на представлении «Юности Петра» декорации также были выполнены «с исторической точностью» сообщалось в «*Theater Zeitung*»: «Декорации, изображающие корабельные мастерские, были очень хороши. Вообще все декорации, находящиеся в Венском театре, всегда прекрасны» (*Theater Zeitung 1814, 2*).

Автор либретто «Юности Петра Великого» венский придворный литератор и режиссер Георг Фридрих Трейчке (1776–1842)³ взял

³ Переехавший в Вену в 1800 г. из Лейпцига Г. Ф. Трейчке стал одной из заметных фигур в театральном мире австрийской столицы. Он был хорошо знаком с Бетховеном (сохранились письма Бетховена, адресованные Трейчке) и впоследствии оставил свои воспоминания о личности великого композитора. В июне

за основу трехактный вариант оперы Гретри — Буйи, оставив без изменений основные положения сюжета и только поменяв имена некоторых персонажей. Супруга Петра Екатерина на немецкий манер стала зваться Катинкой, корабельный мастер Жорж именуется Трейчке Григорием, его дочь Каролина Мариной, а ее возлюбленный вместо Алексея получил имя Иван. Таким образом, в опере Вейгля семь действующих лиц: Петр Великий (высокий бас), его верный министр Лефорт (бас), юная поселянка Катинка (сопрано), корабельный мастер Григорий (бас), его жена Феодора (альт), их дочь Марина (сопрано), молодой арендатор, возлюбленный Марины, Иван (тенор), министр Меншиков (разговорная роль). В отличие от оперы Гретри Вейгль поменял тесситуру партии главного героя, запевшего вместо тенора бас-баритоном.

Сюжет «Юности Петра», разворачивающийся на протяжении трех действий, незамысловат: юный царь Петр вместе со своим верным другом и министром Лефортом работают на корабельных верфях у судового мастера Григория, осваивая опыт кораблестроения. Там же Петр встречается прекрасную и добродетельную поселянку Катинку, в которую влюбляется, и она отвечает ему взаимностью. Но сообщение о стрелецкой смуте в России заставляет Петра срочно отправиться на родину, дабы со всем по-царски разобраться. Катинка, не знающая о подлинной причине отъезда Петра и о том, что он царь, подозревает возлюбленного в неверности и считает себя брошенной. Но все, конечно же, завершается благополучно. Появляется царский министр Меншиков, открывающий инкогнито Петра. Вслед за ним появляется и сам главный герой, окончательно развеивающий все сомнения относительно своего статуса и объявляющий о своем решении взять в супруги Катинку, «равную ему своими добродетелями». Помимо Петра и Катинки свое личное счастье устраивают также дочь Григория Марина и ее возлюбленный Иван. Заключительный хор славит царя и его супругу.

В заметке «Theater Zeitung» рецензент, «не лишая права господин Трейчке на аплодисменты», отмечает, что его работа в этом

1814 г. Трейчке переработал либретто того же Буйи для оперы Бетховена «Фиделио», которая в третьей редакции наконец стала пользоваться успехом у венской публики.

зингшпиле «не совсем прилежна», имея, наверное, в виду довольно безыскусные панегирические славословия, с массой повторов (*Там же*, 1). Зато о музыке Вейгля говорится, что она «очень бодра» и что «композитор прекрасно понимает каждую эмоцию, каждое чувство, первый час оперы определенно может принести ему честь» (*Там же*). В опере нет отрицательных персонажей, практически все герои символизируют разного рода добродетели, и в этом плане «Юность Петра», изначально задуманная для показа царственным особам, воспринимается как аллегория, прославление доблестей русского императора и его супруги. Британский музыковед Джон Варрак в книге «Немецкая опера от истоков до Вагнера» аргументирует стремление Вейгля и Трейчке предстать перед двором в наилучшем свете следующим образом:

...Хорошие отношения с наиболее могущественным монархом Европы [имеется в виду Александр I. — Г. К.] были чрезвычайно важны для собравшихся на конгрессе полномочных делегаций европейских стран. Соответственно, Петр I появляется почти сразу и вместе со своим министром Лефортом начинает славить крепкую дружбу; прославлению той же добродетели посвящен довольно затянутый финал I акта, а также конец акта III. Остальная часть произведения посвящена довольно вялому роману между царем и Катинкой... (*Warrack 2001*, 297).

Без сомнения, Вейгль и Трейчке преследовали одну задачу — угодить царственным особам. Однако во время Венского конгресса практически все более или менее известные композиторы работали на «двор», поскольку это сулило как повышение общественного статуса, так и определенные материальные выгоды.

Несмотря на официальный тон, опера Вейгля не лишена подлинных музыкальных красот. «Юность Петра Великого» согласно законам жанра зингшпиля имеет номерную структуру. В первом действии — 7 номеров, во втором и третьем по 5. Кроме написанной в сонатной форме развернутой увертюры (Es-dur), II и III акты также имеют симфонические вступления. Развернутыми ариями в опере наделены главные герои: Петр I (№ 8, ария из 2-го действия «*Heil mir! Ich werde Liebe finden!*» — «Благо мне, любовь найду я»; D-dur), Катинка (№ 14, ария из 3-го действия «*Von meinem*

Auge fällt die Blinde» — «Мой взор туманится...»; B-dur) и Григорий (№ 10, ария с хором из 2-го действия «Der Kaiser, den ihr alle kennt» — «Император, которого знаете вы...»; B-dur).

Музыкальным и текстовым прообразом сольного номера Григория стали куплеты Лефорта из упоминавшейся оперы Гретри, где повествуется о том, как прославленный царь оставляет свой скипетр, временно передает правление мудрому наместнику и отправляется строить корабли и трудиться, подобно простому плотнику. Вложенная в уста царского наставника Лефорта идея Буйи, о том, что слава и царское величие меркнут перед истинными добродетелями трудолюбия и близости к простому народу, в опере Вейгля в партии главного корабельного мастера Григория подается в несколько переосмысленном варианте. Оставив практически без изменений содержание куплетов (только вместо пяти — их четыре), Трейчке чуть переиначил текст хорового припева. Если в опере Гретри хор подхватывает слова Лефорта: «Богатство, положение, величие не всегда составляют счастье», то у Вейгля припев гласит «Nicht eitler Grösse Farbenspiel ist unsers Kaisers Zweck und Ziel» («Целью и назначением нашего императора не может быть внешняя блестящая мишура») и в конце «Der seinen Glück, des Seegens viel, ist unsers besten Kaisers Ziel» («Счастье, осененное молитвами и благословениями, — вот цель нашего лучшего правителя»). В последнем куплете-резюме, таким образом, личное счастье царя напрямую связывается с благочестием и благословением небес. Гимническая тема арии Григория, написанная в лучших традициях ораториальных тем Гайдна, — одна из самых запоминающихся в этой опере. Вступление из затакта с доминанты к тонике, последующий распевный ход по звукам тонического секстаккорда с остановкой на доминантовой ступени и ее последующее опевание создают гармоническое напряжение (доминантовое тяготение к тонике), а последующий размеренный распев по звукам мажорной гаммы от пятой ступени к первой сообщает мелодии величественный характер.

Эта же мелодия в тональности A-dur возникает еще раз в третьем действии, где Григорий объявляет, что мастер Петр и есть тот самый добродетельный царь, на время оставивший трон ради корабельного дела.

Пример 1⁴.Пример 2⁵.

Широкие ходы по ступеням тонического трезвучия, опевание основных тонов и восходящее движение по звукам мажорной гаммы — интонационный комплекс, берущийся в качестве основы для многих тем оперы. Открывающий зингшпиль хор корабельных плотников «Frisches Blut, froher Muth» («Свежая кровь, радостная отвага») основан на звуках до-мажорного трезвучия.

В появляющейся в середине хора сольной реплике Петра «Noch leben soll der Zimmermann, hoch wir die Schiffe bauen» («Возвышена жизнь плотника, который строит корабли») объединяются ходы по устойчивым звукам трезвучия и поступенное гаммообразное движение. Восходящий ход в партии Петра на словах «friedlichem Vertrauen» («мирное доверие») переходит в заключительный, про-

⁴ Пример заимствован: Weigl Joseph. Die Jugendjahre Peters des Großen. Klavierauszug. Mainz: Schott. S. 81. Ксерокопия клавира хранится: КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 37/3.

⁵ Там же. S. 120.

Пример 3⁶.

славяющий царскую чету хор, (написанный, так же как и первый номер, оперы в тональности C-dur). В этом хоре поступательное движение вверх будет прямо иллюстрировать распеваемое слово «wachsen» («возрастать», в тексте повествуется о том, что «семена этого благого дня будут прорасти и принесут замечательные плоды»).

Пример 4 а, б⁷.

Peter а)



Chor б)



⁶ Там же. S. 8.

⁷ Там же S. 12, 129.

Почти все номера оперы написаны в мажорных тональностях. Минор проникает либо как оттенок чувствительности и легкой меланхолии (№ 4, романс Марины из 1-го действия «Ich ward nach unsrer Stad gesand» — «Я была послана из нашего города...»; a-moll), либо как мимолетная тень сомнений в сцене переживаний Катинки по поводу того, что Петр ее неожиданно покидает (№ 12, эпизод в финале II акта; c-moll).

Среди всех номеров выделяется терцет Катинки, Петра и Лефорта из 1-го действия «Wohlthun ist des reinsten Gluckes Quelle» («Чистейший источник милосердия»; № 3, B-dur), где Вейгль использует прием пения a capella, показывая себя умелым мастером вокального ансамблевого письма.

На премьере в главных ролях были заняты выдающиеся венские певцы того времени. Партия Петра I исполнялась Антоном Форти, впоследствии участником премьеры «Эврианты» К. М. Вебера, в роли Катинки, возлюбленной Петра, выступила примадонна Анна Паулина Мильдер-Хауптманн, высоко ценимая Бетховеном как Леонора в премьеры его оперы. Партии министра Лефорта и корабельного мастера Григория исполнили два баса: Игнац Заал и Карл Фридрих Вейнмюллер. В том же 1814 году они принимали участие в возобновлении бетховенской оперы «Фиделио».

Свое произведение Вейгль посвятил российской императрице Елизавете Алексеевне, присутствовавшей вместе с Александром I на премьере⁸. В КР РИИИ сохранился рукописный экземпляр партитуры (подарочная копия), переплетенный в два тома. На титульном листе выведена надпись: «Die Jugend Peters des Grossen Ein Singspiel in 3. Aufzugen. Ihrer Majestät der regierenden Kaiserinn aller Reussen Elisabetha Alexiewna in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Verfassern Joseph Weigl Kapellmeister und Friedrich Treitschke Dichter und Regiseur an den k.k.Hoftheatern» («Юность Петра Великого. Зингшпиль в трех действиях. Вашему Величеству царствующей

⁸ В конце 1814 года Вейгль в качестве аранжировщика принимал участие в создании (наряду с другими авторами) посвященного русской императрице оперного спектакля «Les grands jours du hateau de*** et Scenes de troubadours en lan 1148» («Досточтимые дни замка де***, или Сцены трубадуров в 1148 году»). Более подробно об этом см.: Огаркова 2004, 164–166.

щей Императрице всея Руси Елизавете Алексеевне с глубочайшим почтением посвящают авторы Йозеф Вейгль капельмейстер и Фридрих Трейчке поэт и режиссер Придворного театра»)⁹. В первом томе каллиграфическим почерком переписана партитура 1-го действия, а во втором (рукой разных переписчиков) 2-го и 3-го. Оба тома переплетены в красивый кожаный переплет зеленого цвета с золоченым тиснением. Однако ни партитура, ни изданный в Майнце издательством «Schott»-клавир не содержат полного разговорного текста либретто. Полные манускрипты либретто Трейчке поступили с аукциона в 2009 году в собрание рукописей Венской городской библиотеки. Безусловно, этот текст может понадобиться при реконструкции оперы в наши дни. Однажды возобновлявшаяся в 1826 году в Вене «Юность Петра» Вейгля, по видимому, в России не исполнялась вовсе, учитывая, что с 1837-го по 1913 год существовал запрет на появление членов династии Романовых на оперной сцене. А между тем, как исторический памятник своего времени опера представляет определенный интерес и вполне достойна современного сценического воплощения.

Литература

- Бульчева 2003* — Бульчева А. В. Сказка, замаскированная под реальность: опера Андре Гретри «Петр Великий»(1790) // Музыкальная академия. 2003. № 4. С. 51–60.
- Губкина 2003* — Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003.
- Иванов 1833* — Иванов В. М. Записки, веденные во время путешествия императрицы Елизаветы Алексеевны по Германии в 1813, 1814 и 1815 годах. Ч. 2. СПб., 1833.
- Огаркова 2004* — Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. СПб., 2004.
- Theater Zeitung 1814* — K. K. Hoftheater nächst dem Körntnerthor // Theater Zeitung 1814. № 142. 27 Dezember. S. 1–2.
- Warrack 2001* — Warrack J. German opera: from the Beginnings to Wagner. Cambridge University Press, 2001.

⁹ КР РИИИ. № 37 (а, б).

Марианна Константинова

Повседневная жизнь русской труппы в Петербурге. 1830-е годы.

В музыкальной жизни Петербурга XIX века русский театр занимал особое место. С его деятельностью связаны имена известных композиторов, исполнителей, капельмейстеров, постановщиков, художников-декораторов. Появление русской классической оперы также во многом оказалось возможным благодаря существованию отечественного театра. Вместе с тем, кроме громких имен и ярких событий, о труппе «российского театра» в наши дни известно крайне мало. Формированию объективной оценки жизни и деятельности русских артистов препятствовал своеобразный миф (нередко идеологически окрашенный), на долгие годы закрепившийся в отечественном музыкознании.

Мифология русского театра возникла в результате острой полемики между почитателями зарубежной оперы и идеологами русского национального искусства, не утихавшей на протяжении XIX века. В рамках этой полемики весьма успешно мифологизировалась деятельность русской труппы как один из значимых объектов борьбы за «европейское» и «русское» в культуре. К числу апологетов «европейского» следует отнести, например, Ф. В. Булгарина, Н. И. Греча и др., воспевавших итальянскую труппу и критически относившихся к русской. Булгарин неоднократно (и, кстати, далеко не всегда безосновательно) указывал на недостаточный уровень профессионализма русских певцов, на невозможность их силами поставить на сцене масштабные оперные произведения. Так, в 1840 году он вспоминал о первых десятилетиях XIX века: «Сберегая славу русского театра, дирекция не давала больших опер, написанных для первых голосов Италии, и тем не поставляла артистов в неприятность предпринимать дело превыше сил своих» (*Булгарин 1840, 93*). М. И. Глинка в «Записках» также привел откровенно ругательную реплику Булгарина в связи с премьерой оперы «Руслан и Людмила»: «Досадно, что такое превосходное произведение должно быть

вверено артистам, которые не в состоянии исполнить его должным образом» (*Глинка 1988, 107*). В подобном роде Булгарин постоянно высказывался публично (*Булгарин 1842, 1–2*).

Сторонники национального искусства, выступая на страницах периодических изданий, подчеркивали (нередко достаточно объективно) профессионализм певцов русской труппы, формируя у читателей позитивное отношение к их работе, и доказывали, что отечественные певцы не хуже, а зачастую и лучше певцов иностранных. В. Ф. Одоевский, в частности, отмечал превосходство русских артистов, сравнивая в роли Семирамиды М. М. Степанову и певицу немецкой труппы Гофман:

Разница между двумя «Семирамидами» была очевидна везде, но более всего в финале I действия и дуэтах II-го. Г-жа Степанова поет речитатив на троне прекрасно, г-жа Гофман — более чем слабо... Последняя нота Степановой так же звучна, сильна и приятна, как первая. Впрочем, должно заметить, в оправдание г-жи Гофман, что Лонгенгауен — не Петров, а г-жа Боте — не Воробьева (*Одоевский 1837, 62*).

Вполне естественно, что многие оценки и суждения, высказанные обеими сторонами в ходе полемики, носили крайне субъективный характер и заметно расходились с истинным положением дел.

В советском музыкознании сформировался еще один «идеологический» миф, согласно которому артисты российского императорского театра по определению не могли быть довольны своим существованием. Они не только, по утверждению советских историков, подвергались постоянной «травле» со стороны «реакционных» критиков, но и вынуждены были терпеть тиранию, самодурство и всевозможные притеснения со стороны администрации театров (*Гозенпуд 1969, 59, 100; Келдыш 1986, 27–28*). Согласно этой версии Дирекция императорских театров намеренно принижала значение русской труппы в истории русской музыкальной культуры, но превозносила труппы иностранные, жертвуя на их содержание огромные суммы и препятствуя таким образом развитию национального искусства¹.

¹ На тенденциозные суждения подобного рода указывает И. Ф. Петровская (*Петровская 2010, 288*).

В центре внимания авторов «мифологизированных» концепций оказывалась вовсе не деятельность русского театра с ее каждодневными репетициями и спектаклями, буднями и праздниками. В одних случаях отечественная труппа выступала в качестве некоего символа национального искусства, не только не поддерживавшегося властью, но и намеренно уничтожавшегося, в других — она позиционировалась как образец дилетантизма и помеха в развитии европейской культуры.

Возможно, настало время отказаться от тенденциозного взгляда на историю русской труппы, обратившись к изучению ее повседневной жизни на петербургской сцене. В связи с этим необходимы накопление и тщательный анализ разного рода документальных свидетельств о репертуаре отечественного театра, условиях работы и бытовых эпизодах сценической жизни артистов, симпатиях и предпочтениях публики, сценических площадках и многом другом. В данной статье на основе архивных источников будет представлена лишь одна, но весьма показательная страница жизни русской труппы 1830-х годов.

Из общего числа архивных материалов фонда Дирекции императорских театров заметно выделяются «Журналы записей, как прошел спектакль» — уникальная летопись театральных представлений Петербурга за 1831–1834 годы². Кроме репертуара всех театров Петербурга, эти документы содержат еще и комментарии официальных наблюдателей о том, как прошел спектакль. В «записях» отражены различные аспекты жизни труппы на сцене и за кулисами: репертуар, игра актеров, реакция публики, подробности и особенности театрального быта, а также многое другое. В процессе знакомства с заметками подобного рода сразу же возникает вопрос: *кто*

² В настоящий момент в фонде дирекции находятся несколько дел с таким же названием за разные годы, однако, первые образцы сохранившихся документов данного типа датированы началом 1830-х годов (РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Журнал записей, как прошел спектакль. 1831–1832; РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 60. Журнал записей, как прошел спектакль. 1832–1834). Следующие по описи «Журналы» относятся уже к 1840-м годам (РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 61, 62, 63, 64). Сведения «первых журналов», ставшие источниковедческой базой данной статьи, вводятся в научный обиход впервые.

был этот официальный наблюдатель и в какой мере читатель может довериться его суждениям?

Кто бы ни был этот человек, мелкий театральный чиновник или личность известная, он выполнял чрезвычайно важную и ответственную работу — составлял отчеты для директора императорских театров о выступлениях артистов³. Безусловно, жанр отчета, отличавшегося сухим телеграфным стилем изложения, предопределил высокую степень достоверности разного рода наблюдений и фактов⁴. В ходе исследования удалось выявить, что в большинстве случаев записи, связанные со сценической жизнью русской труппы, велись заведующим репертуаром русской драматической труппы — Рафаилом Михайловичем Зотовым⁵. Таким образом, информация о происходивших событиях исходила от человека сведущего, компетентного, заинтересованного в улучшении и развитии театрального дела.

Прежде всего, «Журналы», безусловно, являются ценным источником для выявления и уточнения репертуара труппы. Наблюдатели очень скрупулезно фиксировали любые изменения или отклонения от заявленного в анонсах и афишах. И поэтому замены спектакля или актеров, нередко случавшиеся в последний момент, всегда находили отражение в их записях. Так, на вечер 13 ноября 1831 года в Малом театре были анонсированы драма А. Ф. Коцебу⁶ «Сын любви» и мини-балет К. А. Кавоса «Приключения на охоте». Комментарий Зотова содержит следующие сведения: «По болезни Яковлевой

³ Гагарин Сергей Сергеевич, князь (1795–1852). Директор императорских театров с 1829 по 1833 г. В годы его директорства было преобразовано Театральное училище (10 мая 1829 г.), введена поспектакльная плата.

⁴ Указанное обстоятельство выгодно отличает данный тип документов от прочих источников: публикаций в периодических изданиях, эпистолярно-мемуарного наследия.

⁵ Зотов Рафаил Михайлович (1795–1871), драматург, переводчик, театральный критик. Служил секретарем при директоре императорских театров А. Л. Нарышкине. С 1818 г. заведовал в Петербурге репертуаром немецкой, а с 1826 по 1836 г. — русской драматической труппы. Зотов написал и перевел для театра около 100 пьес. Он также являлся автором целого ряда исторических романов. В 1859 г. в Петербурге были опубликованы «Театральные воспоминания» Зотова (Зотов 1859).

⁶ Коцебу Август Фридрих (1761–1819), немецкий драматург и романист.

вместо “Сын любви” — дан “Карл XII”⁷ и еще “Суматоха”⁸. Спектакль шел посредственно, не будучи тверд без репетиции...»⁹.

Журналисты, публиковавшие анонсы и отзывы о спектаклях, а также издатели афиш не успевали в случае экстренных замен в репертуаре так живо и быстро реагировать на изменения в программе. В те времена нередко случалось, что авторы постоянных театральных рубрик в периодических изданиях сообщали читателям о событиях минувшего дня, ориентируясь на тексты афиш и предварительных газетных анонсов. Таким образом, сведения о репертуаре, приводившиеся в «Журналах», можно считать наиболее достоверными.

Рассуждая о специфике спектаклей русского театра, следует помнить, что в рассматриваемый период в сценической практике закрепился смешанный тип театрального представления, когда в течение вечера публике предлагали и драму, и комическую оперу, и балет, и интермедию. В спектаклях соответственно участвовали артисты оперы, драмы и балета¹⁰. Обязательным для всех артистов являлось участие в водевилях, интермедиях и дивертисментах. Журнальные записи свидетельствуют о том, что в начале 1830-х годов постоянными исполнителями музыкальных номеров в спектаклях являлись как драматические артисты — Я. Г. Брянский¹¹, И. И. Сосницкий¹², А. В. Во-

⁷ Драма «Карл XII при Бендерах» немецкого писателя Карла Тёпфера (1792–1871). Возможно также, что речь идет о драме Р. М. Зотова «Карл XII под Полтавой».

⁸ В те годы на театральной сцене было поставлено несколько опер-водевилей с названием «Суматоха»: «Еще чудные встречи, или Суматоха в Сокольниках» с музыкой Н. Изуара, «Еще суматоха, или На свете все превратно» с музыкой композитора, имя которого не установлено. Автор опубликованного либретто Д. Т. Ленский (М., 1828).

⁹ Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 29.

¹⁰ Жесткого разделения русской труппы на драматическую и оперную в практике этого времени не существовало, но формальное разделение на две труппы состоялось еще в 1803 г. В афишах, анонсах, объявлениях всегда указывалось «артисты русской труппы», но никогда не конкретизировалось, какой — оперной или драматической. Об этом см.: *Петровская 2010, 284*.

¹¹ Брянский Яков Григорьевич (1790–1853), драматический актер, отец писательницы Авдотьи Яковлевны Панаевой. Его дебют на петербургской сцене состоялся в 1811 г.

¹² Сосницкий Иван Иванович (1794–1871), драматический актер. В 1812 г. он был зачислен в русскую труппу.

ротников¹³, М. И. Валберхова¹⁴, так и артисты оперы — С. В. Каратыгина («меньшая»)¹⁵, М. Ф. Шелехова («большая»)¹⁶, В. А. Шемаев¹⁷. Приведу реплику из отчета о представлении, состоявшемся 4 октября 1832 года, где среди прочего отмечен успех драматического актера А. В. Воротникова: «В дивертисменте [“Митавская ярморка”. — М. К.] заставили Воротникова повторить русскую арию с хором»¹⁸. Естественно, что при таком тесном временном и пространственном соседстве артисты трупп — оперной, драматической и балетной — оказывались связаны между собой совместным театральным бытом, правилами и обязанностями. А потому, выстраивая целостную картину сценической жизни оперных певцов, приходится рассматривать также факты сценических биографий артистов драмы и балета.

Насколько часто в это время на петербургской сцене появлялись оперные спектакли? Репертуарные списки, приведенные в «Журналах», позволяют заключить, что за два месяца сезона 1831 года (с конца апреля до конца июня) в русском театре состоялось 48 вечеров, в ходе которых посетителям представили 105 произведений различных жанров. Из этого числа лишь 12 спектаклей (то есть 10-я часть) — постановки опер. Какие оперы за эти два месяца слушали столичные меломаны?

Сезон 1831 года после Великого поста возобновился премьерой оперы М. Э. Карафа «Дженни»¹⁹. Далее последовали уже зна-

¹³ Воротников (Иванов) А. В. (?), драматический актер.

¹⁴ Валберхова Мария Ивановна (1788 или 1789–1867), драматическая актриса. Дебютировала на петербургской сцене в 1807 г.

¹⁵ Каратыгина Софья Васильевна (урожденная Биркина; по сцене Каратыгина-младшая) (1811–1861), певица (сопрано), жена драматического актера П. А. Каратыгина. На петербургской сцене пела с 1829 по 1849 г.

¹⁶ Шелехова Мария Федоровна (урожденная Монруа; по сцене Шелехова-старшая) (1804–1869), примадонна русского оперного театра (колоратурное сопрано). На петербургской сцене пела с 1821 до 1849 г.

¹⁷ Шемаев Василий Антонович (1803–1853), певец (баритон, затем тенор) и драматический артист. На петербургской сцене с 1818-го по 1843 г.

¹⁸ Ф. 497. Оп. 17. Д. 60. Л. 3 об.

¹⁹ Премьера оперы «Дженни» («Jenni») итальянского композитора Микеле Энрико Карафа ди Колобрано (1787–1872) состоялась на петербургской сцене 30 апреля 1831 г. в Большом театре. Премьерное исполнение прошло успешно. Зотов указывал, что посетители театра особенно отметили выступления певиц Шелеховой и Лебедевой (РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 4 об.).

комые слушателям оперы Кавоса «Илья-богатырь», «Вавилонские развалины»²⁰, «Любовная почта», оперы «Водовоз»²¹ Л. Керубини и «Швейцарское семейство» Й. Вейгля, комическая опера «Сбитенщик»²² Я. Б. Княжнина — А. Булланта, «Севильский цирюльник»²³ Дж. Россини и «Волшебный стрелок» К. М. Вебера. Значительную же часть репертуара составили водевили и комедии²⁴.

Таким образом, обилие произведений развлекательного характера и малое число опер в театральных программах труппы того времени — неоспоримый факт, интерпретировавшийся многими критиками как неспособность русских артистов работать в жанрах «серьезных» опер. Безусловно, в ряде случаев отечественные певцы уступали иностранцам в мастерстве и технике. Но и предназначение их, по замыслу Дирекции, было иным. Руководство театров, выстраивая репертуарную политику на финансовой основе, стремилось привлечь в театральные залы как можно большее количество посетителей. Спектакли

²⁰ Среди участников спектакля Зотов выделил Н. О. Дюра, М. Ф. Шелехову, (?) Самойлову, удостоившихся особых симпатий публики (РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 8 об.).

²¹ Спектакль состоялся 24 июня 1831 г. в Малом театре. Вероятно, в связи с исполнением этой оперы Зотов зафиксировал данные о том, что публика вызывала В. М. (?) Самойлова, М. Ф. Шелехову (РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 17).

²² В тот вечер (19 мая 1831 г.) на сцене Нового театра кроме комической оперы русская труппа представила комедию «Благородный театр». В журнале отмечалось, что комедия «шла хорошо», а опера — «посредственно». И тем не менее, участвовавшему в оперной постановке артисту драматической труппы А. В. Воротникову собравшиеся оживленно аплодировали (РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 9 об.).

²³ В связи с представлением оперы в рамках театрального вечера 3 июня 1831 г. Зотов писал, что публика была весьма довольна, а артисты В. А. Шемаев, С. В. Каратыгина (Биркина), О. А. Петров «заслужили всеобщее одобрение и вызов» (РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 13).

²⁴ Приведу список водевилей, которые артисты «разыграли» для посетителей русского театра в Петербурге за два указанных месяца 1831 г.: «Секретарь и повар», «Проказы в погребках», «Феникс», «Бондарь в муке», «Приключение на станции», «Игнаша-дурачок», «Сентябрьская ночь», «Бенефициант», «Актер и музыкант», «Лучший день в жизни», «Знакомые незнакомцы», «Король и пастух», «Брат за брата», «Дядя на прокат». За это время также репертуар труппы пополнился тремя новыми водевилями: «Воспитанник любви», «Горе без ума», «Дух времени». Параллельно с этим давались и комедии: «Свадьба Фигаро», «Горе от ума», «Благородный театр», «Супруги прежде свадьбы», «Притворная неверность», «Ябеда», «Своя семья», «Жених двух невест», «Последнее средство», «Мальтийский кавалер», «Добрый малый», «Нечаянный заклад».

во французском, немецком театрах вполне соответствовали эстетическим потребностям поклонников всего «иноземного», а также почитателей «высоких» жанров (опер, трагедий). Что же касается пестрых вкусов значительной части публики, жаждущей развлечений, то она удовлетворялась театральными вечерами русской труппы. Российские артисты отличались своей многопрофильностью и универсальностью и именно в таком качестве оказались востребованы.

Сведения, приведенные в «Журналах», дают возможность судить не только о количестве оперных постановок и спектаклей русского театра в целом, но и о местах их проведения. Как правило, выступления отечественных артистов проходили на сцене Малого, а с осени 1832 года — Александринского театров²⁵. Кроме того, нередко театральные вечера с участием русской труппы устраивались на сценах Большого театра²⁶, а также театра у Семеновского моста (Новый театр)²⁷. В целом же спектакли шли почти ежедневно, нередко на двух сценических площадках одновременно, за исключением периода Великого поста, — когда все театральные мероприятия отменялись²⁸. Следовательно, представления труппы пользовались популярностью и активно посещались.

²⁵ В 1801 г. на Аничковской площади (ныне пл. Островского) был построен деревянный театр (арх. В. Ф. Бренна), где разместились итальянская труппа Казасси. Через некоторое время труппу распустили, а здание было выкуплено в казну и стало называться Малым театром. Осенью 1832 г. строительство каменного театра по проекту К. И. Росси закончилось. Театр назвали Александринским в честь супруги императора Николая I Александры Фёдоровны.

²⁶ Здание, построенное в 1783–1784 г. (арх. А. Ринальди) на Карусельной площади (ныне Театральная пл.) стало первым постоянным театральным зданием в Петербурге. Впоследствии неоднократно перестраивалось. В 1886 г. здание Большого (Каменного) театра разобрали и перестроили в современное здание Петербургской консерватории.

²⁷ Театр находился на углу набережной реки Фонтанки и Инженерной улицы (на месте цирка Чинизелли). Изначально здание, построенное в 1827 г. (арх. С. Л. Шустов) для нужд цирковой труппы французского берейтора Ж. Турниера, называлось «Цирк Турниера». Позже цирк был выкуплен Дирекцией императорских театров и, став казенным, получил наименование Императорский театр-цирк у Семеновского моста (ныне мост Белинского). Там давались как театральные, так и цирковые представления. К 1842 г. здание обветшало и вскоре было снесено. В некоторых документах этот театр называют «Новым».

²⁸ Поводом для перерыва в деятельности театров могли стать и какие-либо чрезвычайные обстоятельства. Так, например, в 1831 г. почти на три месяца

Кроме репертуарных подробностей, «Журналы» помогают дополнить творческие портреты артистов, уточнить список их ролей и амплуа, выявить степень популярности у публики. Так, например, М. Ф. Шелехова, судя по записям наблюдателей, с успехом выступала в операх, водевилях и драмах. Также регулярных вызовов посетители театров удостоивали артистов, участвовавших как в операх, так и в водевилях: О. А. Петрова²⁹, В. М. Самойлова³⁰, В. А. Шемаева, С. В. Каратыгину («меньшую»).

На страницах «Журналов» встречаются довольно любопытные и ценные заметки об игре актеров, о неточностях и ошибках, допущенных ими в ходе театрального вечера. Зотов, характеризуя, в частности, выступление Каратыгиной («меньшой») в водевиле «Бенефициант» (3 января 1832 года), указывал, что арию она пропела очень неудачно, «как по причине дурного оркестра, так и от растерянности» самой Каратыгиной³¹. А в связи с исполнением водевиля «Проказы в погребах» 7 мая 1831 года в «Журнале» оставлен суровый комментарий: «В водевиле оркестр 2 раза сбился и Воротников начал куплет двумя тонами выше»³².

Поведение оркестрантов, звучание оркестра и уровень исполнения нередко получали негативную и вполне справедливую оценку на страницах «Журналов». Во время представления балета «Альмавива и Розина» в постановке Огюста Пуаро (имя композитора не установлено) почти не было слышно духовых инструментов³³. А при очередном исполнении интермедии «Митавская ярморка» — оркестр играл «весьма дурно»³⁴.

(с 3 июля по 7 октября) в Петербурге отменили все театральные представления в связи с эпидемией холеры, а также по причине кончины великого князя Константина Павловича (Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 18 об.).

²⁹ Петров Осип Афанасьевич (1807–1878), певец (бас), артист оперы и драмы. Первый контракт с дирекцией он подписал в 1830 г. и далее эти контракты регулярно продлевались до конца жизни певца.

³⁰ Самойлов Василий Михайлович (1782–1839), певец (тенор), артист оперы и драмы. Муж С. В. Самойловой, родоначальник известной актерской династии. Дебютировал на петербургской сцене в 1803 г. и выступал до самой смерти в 1839 г.

³¹ Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 43 об.

³² Там же. Л. 6 об.

³³ Там же. Л. 33.

³⁴ Там же. Л. 23 об.

В комментариях фиксировались вполне рядовые моменты театрального вечера. Ошибки, допущенные певцами в ходе представлений, едва ли следует связывать с техническими сложностями исполнявшихся музыкальных номеров интермедий, балетов или водевилей. Причина, вероятно, заключалась в обширности репертуара русской труппы и недостаточном количестве репетиций певцов с оркестром.

Ритм жизни актеров можно признать достаточно напряженным. В ряде случаев им приходилось участвовать в представлениях, невзирая даже на болезни: «В последнем акте трагедии “Гамлет” [Шекспира. — М. К.] актрисе М. И. Валберховой сделалось дурно, она, однако же, смогла доиграть роль до конца. После чего была вызвана публикой»³⁵. Если внезапная болезнь оказывалась очень серьезной, то спектакль могли прервать, не доиграв до конца или сделать купюру внушительных размеров. Один из таких случаев, зафиксированных наблюдателем, произошел с артистом И. П. Борецким³⁶. После 3-го акта драмы А. А. Шаховского «Двумужница» актер «занемог, и г. Министр приказал анонсировать, что 4-е действие по сему случаю пропускается»³⁷.

Вообще купюры и замены артистов в связи с болезнью случались достаточно часто: так о спектакле 27 декабря 1831 года в «Журнале» содержится комментарий о том, что в опере «Волшебный стрелок» из-за болезни А. С. Шелеховой («меньшой»)³⁸ не исполнялась ария в 3-м акте³⁹, а вместо Каратыгиной («меньшой») роль Агаты исполняла Е. Лебедева⁴⁰.

Подобные ситуации достаточно ярко характеризуют театральные нравы того времени и отчасти свидетельствуют о невзыскательности вкусов публики: оперная ария или даже целое действие могли

³⁵ Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 26.

³⁶ Борецкий И. П. (1795–1842), драматический артист.

³⁷ Ф. 497. Оп. 17. Д. 60. Л. 10 об.

³⁸ Шелехова (Шелихова) Анна Семеновна (по сцене Шелехова-младшая) (?–1869), артистка драмы и оперы. Предположительно, ее театральный дебют состоялся в 1830 г.

³⁹ Вероятно, речь идет об арии Анхен «Einst traumte meiner selgen Base» («Однажды бабушке приснилось») из 3-го действия.

⁴⁰ Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 41. Е. Лебедева, артистка оперы.

быть вдруг пропущены из-за болезни актера или по какой-то иной причине. Очевидно, это считалось нормой для театра 1830-х годов, и никто всерьез не задумывался о смысловой цельности спектакля или ценности авторского текста.

В своих комментариях о выступлениях отечественных артистов наблюдатели приводят и весьма ценные сведения, характеризующие посетителей русских спектаклей. Нередко упоминается о реакции публики на те или иные события театрального вечера, что в свою очередь позволяет судить о том, какие актеры и постановки пользовались популярностью. Безусловно, аудитория отечественного театра зачастую оказывалась неоднородной⁴¹. С одной стороны, это были люди богатые, приобретающие места в «креслах», а с другой — представители простого сословия, «обитавшие» в галереях и стоявшие в партере. Служители зала строго следили за тем, чтобы зрители занимали места согласно купленным билетам. Нарушителей безжалостно сдавали в полицию. Так случилось, например, с мещанином Колошиным, в антракте перебравшимся из «полтинных мест» (на галерее) в четвертый ярус. За что его и препроводили в полицию⁴².

Фиксируется в журнале и отношение театральной аудитории к постановке и содержанию спектакля. В частности, о представле-

⁴¹ Императорские театры были казенными, а потому никаких сословных ограничений для публики не существовало. Однако цена на билеты являлась своего рода социальным фильтром. Небогатая публика, студенты и «простолюдины» занимали обычно места на верхних ярусах, которые также называли галереи или раёк. Демократическая молодежь выбирала «стоячие» места в партере. Публика среднего достатка чаще всего абонировала недорогие ложи. Богатые люди, как правило, приобретали места в дорогих ложах или в первых рядах партера. Партер тогда разделялся на две части. В первой части, ближе к сцене (так называемый «паркет»), располагалось 10–15 рядов кресел. Места в «креслах» оказывались доступны только людям очень богатым. Далее за креслами находилось пустое пространство (собственно «партер»), где находились «стоячие» места. На спектакли, имевшие успех, в партер на «стоячие» места набивалось огромное количество народа. Зотов спустя четверть века вспоминал, что когда в Малом театре были «стоячие» места в партере, зал мог вместить до 1800 человек. «Это столько же, — отмечал он — сколько стало входить в зал Большого театра после отмены “стоячих” мест» [Зотов 1859, 22–23]. Об этом см. также: *Литературная газета* 1844, 16.

⁴² Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 38.

нии оперы Россини «Севильский цирюльник» (3 июня 1831 года) Зотов писал: «Публика была весьма довольна оперой. Шемаев, Биркина и Петров заслужили всеобщее одобрение и вызов»⁴³. А в интермедии «Сват Гаврилыч» (28 октября 1831 года), когда артист И. С. Шувалов пропел последний куплет и занавес опустили, все присутствовавшие в зале закричали «Фор», и, повинаясь требованию, актер куплеты повторил⁴⁴. Зато посетители театра 23 октября 1831 года остались недовольны исполнением комической оперы В. Фиораванти «Деревенские певички» и певцов ошкарки несколько раз⁴⁵.

Успех у публики или ее неудовольствие — это один из тех аспектов, который наблюдатели выделяли постоянно. В подобных сухих заметках содержалась чрезвычайно ценная информация, необходимая руководству театров для выстраивания репертуарной политики и привлечения любимцев публики на первые роли.

«Журналы» позволяют также выявить различные аспекты жизни труппы на сцене и за ее пределами. Деятельность актеров строго регламентировалась правилами дирекции, за нарушение которых их наказывали, нередко сажали под арест. Среди наиболее частых причин ареста — пребывание на сцене в нетрезвом виде, опоздания, дерзость или грубость по отношению к начальству. Могли быть и иные поводы для наказания. Так, например, во время спектакля 6 декабря 1832 года в 5-м акте драмы В. А. Озерова «Дмитрий Донской» артист Дубровин по причине «крайней робости» забыл во время спектакля текст, за что и был посажен под арест⁴⁶.

Впрочем, пьянство — одно из главных нарушений порядка, установленного дирекцией. За пьянство под арест сажали не только актеров, но и плотников, суфлеров, машинистов сцены и артистов оркестра. Пьянство гобоиста балетного оркестра Перфильева вошло в историю театральной летописи: в балете «Кавказский пленник» (музыка Кавоса, постановка Ш. Дидло) в связи с нетрезвым

⁴³ В этом спектакле Биркина (Каратыгина) исполнила партию Розины, Шемаев предстал перед публикой в роли Альмавивы, а Петров пел партию Фигаро. См.: Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 13.

⁴⁴ Там же. Л. 24 об.

⁴⁵ Там же. Л. 23 об.

⁴⁶ Там же. Д. 60. Л. 21.

состоянием музыканта соло английского рожка экстренно заменили на соло альты⁴⁷. А в балете «Рауль, Синяя Борода» (музыка Кавоса, постановка И. И. Вальберха) Перфильев начал было, но не смог продолжить своего соло по той же «гнусной» причине⁴⁸.

Приведенные факты крайне любопытны. О том, что гобоист пьян, стало известно только тогда, когда он не смог доиграть своего соло. Следовательно, артист оркестра в то время вполне мог явиться на службу в нетрезвом виде, или довести себя до этого состояния в ходе спектакля (например, во время пауз в его партии). Показательно и то, что музыканта каждый раз наказывали, но не увольняли. Возможно, причина заключалась в том, что потребность в гобоистах тогда ощущалась весьма остро, или артист, несмотря на столь пагубное пристрастие, являлся превосходным музыкантом. Безусловно, определенные методы воздействия на поведение актеров и служащих были необходимы. Лишь при условии строгой дисциплины оказывалось возможным скоординировать действия большого количества людей, работавших над спектаклем. Поэтому любые сбои, происходившие во время представления по вине артистов или рабочих сцены, неизменно влекли за собой наказания.

Успех театрального представления зависел от работы художников-декораторов, практики использования сценических машин. В частности, об очередной постановке оперы Кавоса «Илья-богатырь», состоявшейся 20 ноября 1832 года, Зотов писал: «Спектакль шел не очень хорошо, особенно по машинной части»⁴⁹. Действительно, многие машины, декорации и предметы бутафории со временем приходили в негодность и требовали замены. Под тяжестью веса актеров и от старости ломались столы, стулья и прочая бутафория, что нередко вызывало смех в зале. Например, в ключевой сцене оперы «Волшебный стрелок» артист П. С. Бешенцов⁵⁰ (Макс) никак не мог выстрелить в орла, так как курок на бутафорском ружье сломался. Возникла заминка, и В. М. Самойлов (Каспар) велел сбросить

⁴⁷ Там же. Д. 59. Л. 41.

⁴⁸ Там же. Л. 11 об.

⁴⁹ Ф. 497. Оп. 17. Д. 60. Л. 15.

⁵⁰ Бешенцов-Кондаков П. С., певец (тенор), в составе русской труппы находился с 1830 по 1834 г.

орла, не дожидаясь, пока принесут новое ружье. Такой неожиданный сюжетный ход чрезвычайно развеселил публику⁵¹.

Отдельного упоминания заслуживают рабочие сцены. В комментариях к спектаклям наблюдатели часто указывали на невнимательность и ошибки плотников, из-за которых на артистов регулярно падали фрагменты декораций, занавес и другие служебные предметы. Нечто подобное произошло во время представления 13 мая 1831 года. В тот вечер давали трагедию «Разбойник богемских лесов», автором которой являлся Зотов. Он присутствовал на спектакле в качестве наблюдателя и оставил следующий комментарий:

До предпоследнего действия пьеса шла хорошо, но когда приблизилась минута разрушения замка, то дана была повестка приготовиться. Плотник <...> вообразил, что это уже вторая повестка, отрубил веревку и всё сломалось (?), тогда как артисты еще были на сцене. Актриса Брянская вскрикнула от испуга за мужа⁵², которому, впрочем, как и никому, вреда не сделалось⁵³.

К счастью, врач в таких случаях всегда оказывался рядом. Его довольно часто упоминали в «Журналах», так же как и дежурного полицейского, следившего за порядком.

На основании журнальных записей можно судить и о таких важных для понимания сценического процесса деталях, как время начала и окончания театрального вечера, продолжительность антрактов и др. Как правило, спектакль начинался в 7 часов вечера, однако артистов привозили в театр уже к 6 часам. В тех случаях, если кареты, привозившие и увозившие артистов, опаздывали, начало спектакля откладывалось. Заканчивался спектакль ближе к полуночи. Представление сопровождалось несколькими антрактами. Они продолжались недолго, но если затягивались, например, на сорок минут, то это становилось поводом для наблюдателя сделать соответствующую запись в «Журнале». Причиной такого затяжного антракта могли стать опоздание, болезнь актеров или беспорядок в те-

⁵¹ Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 6.

⁵² Вероятно, имеются в виду актеры А. М. Брянская и Я. Г. Брянский.

⁵³ Ф. 497. Оп. 17. Д. 59. Л. 8.

атральных костюмах, часть которых оказывалась не готова, а другая по ошибке могла быть отвезена в цирк, что тоже случалось.

Сценическая жизнь русской труппы в 1830-е годы была чрезвычайно насыщена событиями. Напряженный рабочий график, предполагавший каждодневные репетиции и, как правило, 5–6 представлений в неделю, требовал от артистов высокой работоспособности и выносливости. С целью привлечения публики Дирекция стремилась разнообразить программы театральных вечеров, а потому репертуар русского театра был обширнейший. Одни и те же спектакли повторялись не часто: оперные постановки, драмы, комедии, водевили сменяли друг друга, что в свою очередь накладывало на актеров обязательства постоянно работать над ролями. Особенно напряженно трудиться приходилось ведущим актерам, пользовавшимся благосклонностью многочисленной театральной аудитории. Их имена на афишах привлекали внимание публики и критики, и на них, во многом, держался репертуар русского театра.

Отсутствие в повседневной практике разделения русской труппы на оперную и драматическую и четко обозначенных театральных амплуа составляло для артистов дополнительную сложность. Профессиональная карьера молодых отечественных певцов находилась в прямой зависимости от характерной для этого времени стратегии Дирекции на развитие универсального артиста. Они должны были уметь петь в опере, декламировать стихи в драме, участвовать в танцевальных номерах. Таким навыкам артистов, как правило, обучали в Театральном училище. Безусловно, подобная многопрофильность не позволяла певцам в полной мере развиваться в оперных партиях, наиболее соответствовавших их талантам и дарованиям. Но нельзя отрицать и того, что актерская выучка давала положительные результаты: многие лучшие певцы стали прекрасными актерами. Тем не менее, в 1830-е годы, так же как и ранее, тип артиста-универсала продолжал оставаться основным. На этом фоне претензии тенденциозных критиков, не учитывавших специфику русской труппы и не желавших всматриваться в конкретные реалии ее жизни, выглядят безосновательными.

Еще одна необходимая для решения исследовательская проблема — это реконструкция повседневной, бытовой жизни труппы

в театре. Каковы были организация работы труппы и ее контакты с Дирекцией, как было поставлено тогда театральное дело? На эти и другие вопросы предстоит ответить в дальнейшем. Но предъявленные в этой статье читателю «Журналы» дают возможность суммировать факты и сделать пока предварительные выводы. Так, жизнь и здоровье участников театральных представлений нередко подвергались опасности из-за неисправности сценических машин, невнимательности технического персонала и прочих неожиданностей, которые таил в себе недостаточно совершенный театральный быт. Дирекция, чаще всего справедливо, боролась за дисциплину, для поддержания которой нередко применяла по отношению к актерам различные меры наказаний. Но актера могли наказать не только из-за забытого по причине крайней робости текста на сцене, а и за проявление независимого характера, индивидуальности, что обычно трактовалось как «дерзость». Болезнь в ряде случаев не могла служить для Дирекции достаточным поводом для освобождения артиста от участия в спектакле. Но в этих случаях нельзя не учитывать и самоотверженности артистов, наличия у них профессиональной чести — во что бы то ни стало довести и допеть партию до конца. Таким образом, на основании разного рода деталей, зафиксированных в театральных «Журналах», складывается представление о жизни русской труппы на сцене и за кулисами. Пробившись сквозь толстую броню устойчивых представлений и жестких стереотипов, сложившихся в литературе об отечественном театре, можно взглянуть на реальную жизнь артистов, где творческие моменты напрямую соприкасались с моментами бытовыми. Успех и неудачи, ошибки и курьезы в ходе представлений, репертуарные особенности и популярность у публики, болезни, наказания — все эти подробности дороги внимательному исследователю, так как позволяют сформировать целостную картину жизни и деятельности русской труппы.

Литература

- Булгарин 1840* — Булгарин Ф. В. Театральные воспоминания // Репертуар русского театра. 1840. Т. 1, кн. 1. С. 93.
Булгарин 1842 — Булгарин Ф. В. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 250. С. 1–2.

- Глинка* 1988 — Глинка М. И. Записки / Ред. А. С. Розанов. М., 1988.
- Гозенпуд* 1969 — Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). Л., 1969.
- Зотов* 1859 — [Зотов Р. М.] Театральные воспоминания. Автобиографические записки Р. Зотова. СПб., 1859.
- Келдыш* 1986 — Келдыш Ю. В. Оперный театр // История русской музыки: В 10 т. Ред.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. М., 1986. Т. 4.
- Литературная газета* 1844 — Нечто о Большом театре // Литературная газета. 1844. № 39. С. 16.
- Одоевский* 1837 — Одоевский В. Ф. Немецкий театр в С.-Петербурге // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. № 7. С. 62.
- Петровская* 2010 — Русская оперная труппа ДИТ // Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург. 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. СПб., 2010. Т. 11. Кн. 2. М–Я. С. 284–289.

Наталья Огаркова

Примадонны в Петербурге: «свои» и «чужие» (1830–1850)

Борьба русской и итальянской оперы за пальму первенства на театральной сцене Петербурга — один из доминантных сюжетов журналистики XIX века. Начиная с театрального сезона 1843 года, ставшего настоящим триумфом приехавшей в Петербург итальянской оперной труппы, в прессе постоянно муссировалась эта тема. Особую остроту борьба против итальянцев приобрела в 1840–1850-е годы, поскольку на карту, по мнению критиков, была поставлена судьба русской оперы. Представители многочисленной когорты оперных экспертов, борцы против «итальяномании» заявляли о том, что приехавшие в Петербург итальянцы свели на нет все усилия по укреплению в России национальной оперы. Например, весьма показателен суровый лозунг, провозглашенный в 1847 году «Литературной газетой»: «Итальянцы уничтожили сначала немецкую оперу, потом русскую»¹. В свете этой полемики, заслуживающей сегодня непредвзятого критического анализа, журналисты, хроникеры и критики вольно или невольно сравнивали и оценивали певиц русской труппы и обосновавшихся на петербургской сцене итальянских примадонн. Кто пел партию Арзаче в «Семирамиде» Дж. Россини лучше — Мариэтта Альбони или Анна Воробьева? Кого опекала Дирекция императорских театров больше — «своих» или «чужих»? Кому предпочитала поклоняться и рукоплескать петербургская публика? Эти и другие вопросы с разной степенью аргументации, но с неизменным энтузиазмом обсуждались в периодике XIX века.

Проблема статуса итальянских и русских примадонн, высокой соревновательной способности одних и профессиональной слабости других фигурирует и в современных исследованиях. Напри-

¹ Литературная газета. 1847. № 1. С. 11. Особым поводом для критиков, ужесточившим их позиции, стал факт «высылки» русской труппы в Москву в 1846 году (Об этом см.: Огаркова 2011).

мер, в работе Дж. Баклер «Русская опера сквозь гендерный лорнет» представлен сопоставительный анализ роли итальянских и русских оперных примадонн в истории петербургского музыкального театра. Образ настоящей примадонны в этой работе идентифицируется с известными певицами итальянской труппы, а русским певицам как примадоннам на фоне их блистательных иноземных соперниц отводится автором весьма скромная роль (*Buckler 2000*). Насколько эта и другие аналогичные гипотезы убедительны, подтверждают-ся ли они документально, как интерпретируются известные факты и что сообщают новые? Представлю лишь отдельные сюжеты, которые помогут ответить на некоторые вопросы и прояснить собственную позицию.

Итальянские певицы, регулярно прибывавшие в Петербург с 1843 года, вели себя как настоящие примадонны. Они прекрасно знали, что от них зависит успех оперной антрепризы, куда включены десятки людей и большие деньги, и поэтому многое могли себе позволить — требовать высокие гонорары, отказываться от ролей и публично выражать свое неудовольствие по разным поводам. Итальянским примадоннам удавалось добиваться от управляющих театрами выплат гонораров даже в нарушение контрактных условий. Такова, например, история конфликта итальянской примадонны Ж. Кастеллан с Дирекцией императорских театров².

По условиям контрактов с Дирекцией артисты имели право болеть с сохранением жалованья ограниченное количество времени. Если установленный срок болезни певцами превышался, то им прекращалась выплата жалованья³. В подобную ситуацию попала Ка-

² Кастеллан (Кастеллани; Castellan) Жанна Анаис (26 октября 1819, Божо на Роне — после 1858), французская певица (колоратурное сопрано). В составе итальянской оперной труппы пела два сезона — 1844/1845 и 1845/1846.

³ Сроки болезни с сохранением жалованья в контрактах указывались разные. Например, в контракте Полины Виардо, подписанном на сезон 1843/1844 года, отмечены «три месяца болезни», которые лишат ее «выдачи жалованья» (РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 9316. Дело по предписанию г. Аудитора с контрактом итальянской певицы Виардо Гарсиа. 2 октября 1843 — 24 февраля 1844. Л. 4). В контракте примадонны Эмилии Лагруа, подписанном на сезон 1860/1861 года, подчеркивалось, что если болезнь лишит ее возможности петь в течение двух недель, то Дирекция имеет право «по истечение сего срока <...> остановить выдачу жалованья впредь до выздоровления» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 17461. 1860–1862.

стеллан, проболев более «положенного» срока⁴. Дирекция намеревалась «сделать ей вычет» и «лишить бенефиса», полагавшегося только за «действительную службу». Но глава императорских театров А. М. Гедеонов решение этого вопроса вынес на «благоусмотрение Государя Императора», подчеркнув в письме заслуги певицы перед Дирекцией.

[Кастеллан], занимаясь постоянно на сцене, оказывает ныне особенную заслугу Дирекции тем, что несмотря на продолжающуюся еще слабость своего здоровья, она по болезни Виардо, отказавшейся по необходимости вовсе участвовать в остальное время сезона, — поддерживает ныне репертуар безостановочным исполнением опер по назначению Дирекции⁵.

В результате поддержки Гедеонова 19 февраля 1846 года по высочайшему повелению бенефис Кастеллан предоставили и половину содержания, причитавшегося ей по контракту к удержанию, выплатили⁶. Так что, по желанию певицы и с учетом ее преданного служения петербургской сцене условия контракта Дирекции пришлось нарушить.

Весьма показательна история переговоров прославленной примадонны Дж. Паста с Дирекцией по поводу спектаклей с ее участием в 1841 году в Петербурге⁷. Переговоры начались еще в конце 1840 года, когда певица предложила театральному начальству дать с ее участием спектакли «Италийской оперы» в Большом театре. Требования примадонны были достаточно высоки. Она желала, что-

О службе певицы итальянской труппы Ла-Груа Эмили. Л. 4 об.). Те же две недели указаны в контракте Анджиолины Бозио (РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 15886. Контракты и подписки с разными артистами и поставщиками к отчету Дирекции за 1856 г. Л. 166).

⁴ По контракту Кастеллан имела право болеть с сохранением жалованья шесть недель. «...Если болезнь продолжится шесть недель, то Дирекция имеет право остановить выдачу жалованья до выздоровления и появления Кастеллан на службу» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 10953. О болезни певицы Кастеллан. 1846. Л. 1).

⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 10953. О болезни певицы Кастеллан. 1846. Л. 5.

⁶ Там же. Л. 8.

⁷ Паста (Pasta) Джудитта (урожденная Негри; 9 апреля 1798, Сартанно — 1 апреля 1865, Блавио), итальянская певица (сопрано). Гастролировала в Петербурге в 1840–1841 гг.

бы Дирекция обеспечила ей постановку двенадцати итальянских опер, ангажировав ее, «ее певцов», а также певицу А. Бишоп⁸ и в качестве дирижера оркестра арфиста Н. Бокса⁹, предоставила ей и Бишоп два бенефиса и достаточно высокие гонорары. Но «высочайшего соизволения» на этот счет не последовало в связи с завышенными требованиями примадонны, удовлетворить которые Дирекции было, что называется, «не по карману». И, как писал Гедеонову министр императорского двора князь П. М. Волконский,

Государь Император не изъявил Высочайшего соизволения на предложение певицы Паста давать на Большом театре Италианские оперы, поелику представления ея, на предложенных условиях, будет в убыток Дирекции¹⁰.

Получив отказ, подтвержденный волей императора, Паста привлекла к решению своей проблемы «некоторых особ». Среди них, возможно, были графы Виельгорские, в салоне которых выступала певица. Заинтересованные особы, осведомленные об отказе, выступили в качестве «учредителей» с инициативой сбора денег по подписке на устройство итальянской оперы независимо от Дирекции на территории Михайловского театра. И собрали 60 000 тысяч рублей ассигнациями. Гедеонов, узнав об этом и подробнейшим образом рассчитав, какие убытки может принести его ведомству подобная акция и какие выгоды в случае полюбовных с певицей соглашений, обратился с просьбой в высшие инстанции о пересмотре предложения Паста. 4 марта 1841 года высочайшее разрешение на 9 спектаклей с участием Бишоп, два бенефиса, с гонорарами (Паста — 24 000 тысячи рублей, Бишоп — 8000 тысяч рублей) было получено¹¹. Кое-что Гедеонов в результате этой истории, конечно же, выторговал, но основные и все-таки невыгодные для Дирекции условия певицы были удовлетворены.

⁸ Бишоп (Bichop; урожденная Ривьер; Rivière) Анна (1814–1884), английская певица (сопрано). Гастролировала в Петербурге в 1840–1841 гг.

⁹ Бокса (Bochsa) Робер Никола Шарль (9 августа 1789, Монмеди, Мёз — 6 января 1856, Сидней), французский арфист, дирижер, композитор чешского происхождения. Гастролировал в Петербурге вместе со своей женой А. Бишоп.

¹⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 8524. Л. 3.

¹¹ Там же. Л. 14–20.

Так что, Дирекция вынуждена была пойти на уступки примадонне в результате давления на Гедеонова со стороны именитых поклонников итальянской оперы и итальянских певцов, а также из желания директора все-таки «устранить от себя упреки в неблагонамеренности к знаменитой артистке и в нерадении к удовольствиям Публики»¹².

От образа примадонны неотделим дух соперничества, а порой и откровенной зависти.

Главная забота каждой первой артистки, желающей во что бы то ни стало сохранить свое положение, заключается главнейшим образом в том, чтобы отдалять всякую себе конкуренцию. Цель эта достигается только при условии, если артистка постоянно будет играть одна все главные роли в больших пьесах сезонного репертуара своего театра (*Танеев 1885, 43*).

Стремление итальянской примадонны Э. Фреццолини¹³ избавиться от соперницы Т. де Джиули-Борси¹⁴ привело к тому, что Борси вынуждена была оставить петербургскую сцену¹⁵. В разгар борьбы между певицами среди поклонников итальянской оперы даже возникли партии «борсистов» и «фреццолинистов», оспаривавшие друг у друга триумф своих «богинь», соревновавшиеся в количестве и качестве забрасываемых на сцену букетов, в продолжительности аплодисментов и пр. Фреццолини «...отнимала у соперницы лучшие ее роли — Лукрецию, Джизельду (в «Ломбардцах»), Эльвиру (в «Эрнани»). <...> Борба выказывалась больше всего в спектаклях, где участвовали

¹² Там же. Л. 9.

¹³ Фреццолини-Поджи (Frezzolini-Poggi) Эрминия (27 марта 1818, Орвието — 5 ноября 1884, Париж), итальянская певица (сопрано). В составе итальянской оперной труппы пела три сезона — 1847/1848, 1848/1849, 1849/1850 (РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Разр. I. Д. 11219. Об ангажементе итальянской певицы Фреццолини Эрминии. 22 июля 1847 г. — 30 марта 1850 г. Л. 6).

¹⁴ Джиули-Борси (Giuli-Borsi) Тереза де (Мондови, 1817–1877, Неаполь), итальянская певица (драматическое сопрано). В составе итальянской оперной труппы пела два сезона — 1846/1847, 1847/1848.

¹⁵ В конце сезона 1847/1848 г. контракт с Джиули-Борси продлен не был, и 20 февраля 1848 г. перед Великим постом она вместе с мужем, певцом Карлом Борси, была уволена (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 11079. Об ангажементе итальянской певицы де Джули-Борси Терезы. 1847–[18]48. Л. 11–12).

обе примадонны вместе, — например, в Роберте или Дон-Жуане» (Иванов 1895, 79). Неясно, что и как отнимала Фреццолини у Джиули-Борси; в Европе обе примадонны прославились как «избранные» певицы Дж. Верди. Но Фреццолини, ставшая первой исполнительницей партии Джизельды в «Ломбардцах» («I Lombardi») в «Ла Скала» в 1843 году, по-видимому, считала, что и на петербургской сцене эта роль по праву должна принадлежать только ей. Так что, когда Джиули-Борси в феврале 1848 года покидала Петербург, Фреццолини с завидным успехом исполняла в собственный бенефис выигрышные сцены из опер «Ломбардцы», «Дон Паскуале» («Don Pasquale») Г. Доницетти, «Королева Кипра» («La Reine de Chypre») Ф. Галеви, «Беатриче ди Тенда» («Beatrice di Tenda») В. Беллини¹⁶. В дальнейшем и Фреццолини не выдержала конкуренции с Джулией Гризи¹⁷. «Успех Гризи помрачил успехи Фреццолини, которая после этого сезона уже не возвращалась в Петербург» (Там же, 83).

На петербургской сцене итальянские «дивы» достаточно часто сменяли друг друга, но отъезд старых и приезд новых примадонн далеко не всегда объясняется тем, что они вытесняли друг друга в результате какой-то личной вражды или непримиримого духа соперничества. Продление контракта и выплата полного гонорара зависели от того, насколько ангажированные артисты «европейской известности» понравятся своей службой Дирекции. Например, в контракте Джиули-Борси, (также как и в контрактах других певцов), есть пункт, на основе которого из ее годового жалованья в 75 000 франков могли вычесть шесть тысяч пятьсот франков в случае, «если дирекция не довольна будет ея службою»¹⁸. А недовольство могло возникнуть не только от нежелательной реакции публики и критики, которую Дирекция всегда учитывала, но и от

¹⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Разр. I. Д. 11219. Л. 25.

¹⁷ Гризи (Grisi) Джулия (28 июля 1811, Милан — 29 ноября 1869, Берлин), итальянская певица (сопрано, также исполняла партии меццо-сопрано). В составе итальянской оперной труппы сначала пела в сезон 1849/1850 года. На следующий год по болезни не приехала и вернулась в Петербург к сезону 1851/1852 года.

¹⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 11079. Л. 3–4. Жалованье певцам итальянской труппы, как и другим иностранным артистам, выплачивалось в рублях — «средний курс по 400 сантимов за 1 рубль серебром» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 10794. Об ангажменте итальянских артистов на сезон 1846 театрального года. Л. 25).

уровня доходов, поступавших в театральную кассу. Приглашая иностранных звезд, Дирекция, постоянно озабоченная решением финансовых проблем, в отдельных случаях вела себя весьма осторожно, заключая контракт сначала только на год, и лишь в случае успеха певицы его продлевала с возможным увеличением гонорара. Так, условия контракта Полины Виардо, подписанного с ней на 1844/1845 год, значительно улучшились после невероятного триумфа певицы в предыдущий театральный сезон¹⁹. Ее гонорар вместо первоначальных 50 000 рублей ассигнациями составил 65 000 (т. е. 18511 рублей 43 коп. серебром) с полным бенефисом. «Жалованья будет получать шестьдесят пять тысяч рублей ассигнациями. <...> Сверх того будет иметь полный бенефис, а не половинный, как имела в прошлый сезон»²⁰. Также Гедеонов заменил Джиули-Борси полагавшийся ей по контракту половинный бенефис на полный в связи с тем, что певица прибыла в Петербург в 1846 году раньше положенного по контракту срока и «доставила возможность открыть Италианские спектакли 18-го сентября», (а не 1-го октября, как значилось в контракте), проявив «особенное усердие... в продолжении всего карнавала»²¹. Предлагая ангажемент Фреццолини, Дирекция предвидела успех примадонны у петербургской публики и хорошие «сборы». Иначе Гедеонов не заключил бы с певицей контракт сразу на три года «с производством жалованья за каждый сезон по сто тысяч франков» и с назначением двух ежегодных полных бенефисов «без вычета расходов»²².

Несмотря на разного рода уступки итальянским примадоннам (а их было немало), Дирекция в соответствии с контрактами контролировала их приезды в столицу и отъезды на родину, предъявляя к ним вполне определенные требования. Например, в условиях контрактов фигурировали пункты с указанием точного срока прибытия «к службе» в Петербург. За несвоевременный приезд, опоздание

¹⁹ Виардо (Viardot; урожденная Гарсиа; García) Полина Мишель Фердинанд (18 июля 1821, Париж — 17 или 18 мая 1910, там же), французская певица (сопрано, меццо-сопрано). В составе итальянской оперной труппы пела три сезона — 1843/1844, 1844/1845, 1845/1846. В 1853 г. гастролировала в Петербурге.

²⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 9316. Л. 4 об.

²¹ Ф. 497. Оп. 1. Д. 10794. Об ангажементе Итальянских артистов. 1846–[18]47. Л. 49.

²² РГИА. Ф. 497. оп. 97/2121. Разр. I. Д. 11219. Л. 6.

к назначенному в контракте сроку мог взиматься штраф, и немалый. Например, в контракте примадонны А. Бозио²³ указана в качестве штрафа за опоздание к началу сезона 1856/1857 года («если не придет вовремя») значительная сумма в 10 000 тысяч франков, что составляло двенадцать процентов от ее гонорара²⁴. Дирекция обладала правом осуществления контроля за возможными передвижениями иностранных артистов в рамках города или страны²⁵.

Не только итальянские, но и наши «первые певицы» русской труппы вели себя как примадонны и также стремились отстаивать свои интересы перед Дирекцией. Так, в мае 1819 года бесспорная примадонна Е. С. Сандунова²⁶ боролась за пальму первенства на театральных подмостках с примадонной Н. С. Семеновой²⁷. Сандунова отказалась «играть роль Жрицы» в «Весталке» Г. Спонтини в бенефис Семеновой. Она не могла смириться с тем, что ей придется исполнять в одном спектакле с соперницей не первую партию весталки Юлии (сопрано), в которой она блистала на протяжении нескольких лет, а вторую — Главной жрицы (меццо-сопрано). Кроме того, деньги от бенефисного спектакля должны были пойти «в пользу» Семеновой, а не в Дирекцию. Так что и по этой причине участвовать с соперницей в одном спектакле Сандунова не желала. Начальство, отправляя Сандунову на вторую роль, вполне справедливо руковод-

²³ Бозио (Bosio) Анджиолина (22 августа 1830, Турин — 1 апреля 1859, СПб), итальянская певица (сопрано). В составе итальянской оперной труппы пела в сезоны 1855/1856, 1856/1857, 1857/1858, 1858/1859.

²⁴ РГИА. Ф. 492. Оп. 97/2121. Д. 15886. Л. 167 об.

²⁵ Прибыв в Петербург, иностранные артисты оставляли паспорта в Дирекции до окончания службы, взамен им выдавался вид на жительство, по необходимости продлевавшийся в Конторе императорских театров, и обязательно предъявлявшийся для прописки в съемных квартирах. О смене квартиры и всех передвижениях они должны были сообщать в Дирекцию.

²⁶ Сандунова (урожд. Яковлева, по некоторым источникам Федорова, по сцене до 1794 — Уранова) Елизавета Семёновна (30 августа 1772 или 1777, Петербург — 21 или 22 ноября 1826, Москва), оперная и камерная певица (лирико-драматическое сопрано и меццо-сопрано) и драматическая актриса. В составе русской труппы служила с 1791 г.

²⁷ Семенова (по сцене Семёнова-младшая; в замужестве Лестрелен) Нимфодора Семёновна (1788, в некоторых источниках 1787 — 28 марта 1876, Петербург), оперная певица (сопрано) и драматическая актриса. В составе русской труппы служила с 11 августа 1809 по 7 октября 1829 г.

ствовалось условиями подписанных ею в 1817 году двух контрактов. По первому из них она обязывалась играть «комические и серьезные роли первых певиц», а также «роли любовниц и субреток», по второму, в связи с отсутствием в тот момент в труппе актрис на данные амплуа, — «первые роли благородных матерей и старух»²⁸.

Сандунову за отказ от участия в спектакле хотели наказать, расторгнув с ней второй контракт, по которому ей причиталось дополнительно 3000 рублей ассигнациями в год. Но она неоднократно обращалась с «Объяснениями» в Контору императорских театров, проявив завидную настойчивость в отстаивании своих интересов. Певица указала Дирекции на то, что «по первому контракту» она играла «четыре года первую роль весталки Юлии», и аргументировала свой отказ тем, что в контрактах отсутствовал пункт, по которому она должна была играть *вторые* роли в тех спектаклях, где ранее играла *первые*.

...Когда его сиятельство²⁹ просил меня лично играть роль Жрицы не в пользу дирекции, а на бенефис актрисы Семеновой м[еньшой]: я откровенно отвечала ему, что участвовать в нем в угодность ея Семеновой мне нельзя, и принять роль жрицы не могу, ибо я сама играла четыре года первую роль весталки Юлии! И по праву первого моего контракта обязана играть ее всегда, то нельзя мне явиться на сцене во второй роле. Изображала в полном виде и унижение, и оскорбление мое, тем более, что сила первого моего контракта вторым нарушена быть не может; ибо я обязалась последним для пользы дирекции сверх обязанностей по зделанному уже со мной контракту принять на себя роли благородных матерей и комических старух, но чтоб я должна была занимать вторые роли в тех пьесах, в которых играла первые — того ни в первом, ни во втором моем контракте не видно. Почему Контора Дирекции Императорских театров в нарушении оных и обвинить меня не может»³⁰.

²⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1658. Л. 19–22. Об условиях контрактов и комментарии к ним см.: Петровская 1998, 193–194.

²⁹ Тюфякин Петр Иванович, князь (1772–1845), директор императорских театров (с 6 апреля до 24 декабря 1821 г.).

³⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1856. В контору Дирекции Императорских театров Придворного Театра Российской труппы от актрисы Елисаветы Сандуновой. «Объяснение» Сандуновой от 21 мая 1819 г. Л. 9.

Дирекция со своей стороны пыталась объяснить актрисе неверную интерпретацию контракта и указывала на то, что по второму контракту «она должна играть роли благородных матерей и комических старух сверх прежних обязанностей»³¹. Но несмотря на то, что Сандунова контракт нарушила, ей удалось добиться своего. На сцену в этом спектакле она так и не вышла. А в сентябре того же года певица в очередном «Объяснении» потребовала перенести ей бенефис на более выигрышное с материальной точки зрения зимнее время, ссылаясь на соответствующие пункты контракта и предлагая собственную его трактовку³². Примадонна с успехом диктовала свои условия начальству в тех случаях, когда ей это было по разным причинам выгодно, и добивалась желаемого результата.

Семеновой как «первой певице» в амплуа «молодых принцесс, первых любовниц, крестьянок, невинных любовниц» Дирекция также шла по многим вопросам на уступки, предоставляя удобные, летние месяцы отпусков, небольшую загруженность в спектаклях в течение недели. Театральное начальство «не в пример другим» давало примадонне каждый год «отдохновение в июле месяце с изучением ей ролей у себя в доме», но с условием «играть беспрепятственно», «если потребуется представление при Высочайшем Дворе в городе или за городом»³³. «Во уважение слабости ея здоровья» Дирекция позволяла Семеновой играть не более 2 раз в неделю — «в большой опере и в малой или водевиле»³⁴. Ей простили даже театральные костюмы, которые по уходу певицы со службы после ряда безуспешных попыток так и не удалось извлечь из ее дома³⁵.

Примадоннам М. М. Степановой и А. Я. Петровой-Воробьевой³⁶ Дирекция также «дарила» летние месяцы отпусков, отправляя при

³¹ Там же. Л. 12 об.

³² Там же. Л. 14.

³³ Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 1859. Об увольнении актрисы Нимфодоры Семеновой (меньшой). 1 марта 1819 — 19 сентября 1831 г. Л. 2 об.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. Л. 70–74. Увольняясь от Дирекции, певицы обязаны были вернуть театральные костюмы, выдававшиеся им для участия в спектаклях и хранившиеся ими в собственных домах.

³⁶ Степанова Мария Матвеевна (1 января или 27 марта 1815, Петербург — 21 октября 1903, там же), певица (сопрано). Закончила Театральное училище 27 марта 1833 г., зачислена «актрисой в Российскую труппу» 16 августа того

необходимости на лечение в Гельсингфорс, защищала их интересы, требующие юридического вмешательства.

История о том, как Гедеонов лишил голоса Петрову-Воробьеву, — устойчивый миф, закрепившийся в самых разных трудах. Этот сюжет, где директор, крича и грозя сделать вычет из жалования, заставил Петрову петь с больным горлом в «Семирамиде» Россини, с возмущением и красочными подробностями изложила А. Я. Панаева. Наутро после спектакля, по версии Панаевой, певица сорвала голос, и петь уже больше не смогла (*Панаева 1986, 60–61*).

Петрова, действительно, рано покинула сцену в связи с потерей голоса. Но никаких документальных подтверждений тому, что это случилось в результате безжалостного поведения Гедеонова, мною не обнаружено. Она находилась на службе у Дирекции императорских театров пятнадцать лет. (На оперной сцене по контракту — десять с половиной лет, затем продолжала петь в камерных концертах.) Последний раз в оперных спектаклях Петрова участвовала в сезон 1845/46 года (*Вольф-2 1877, 122*). Осенью 1846 года русская труппа была отправлена работать в Москву; в Петербурге лишь весной и летом она давала несколько спектаклей, но уже без Петровой. О потере певицы для оперной сцены с горечью писал А. И. Вольф в обозрении театрального сезона 1846/1847 года. «Петрова 1-я, по болезни, не появлялась более на сцене. Нам как-то суждено лишаться преждевременно хороших контральтов, то по воле судьбы, то по воле начальства» (*Там же, 1, 122*).

В течение десяти лет оперная карьера Петровой складывалась вполне успешно. 30 января 1835 года на русской сцене состоялась премьера «Семирамиды», где певица блистательно исполнила партию Арзаче.

же года по 1 октября 1854-го (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6024. О службе, состоявшей при С.-Петербургских театрах, уволенной актрисы, певицы, пансионерки Марии Степановой. 16 августа 1833 — 1 октября 1854. Л. 4).

Петрова Анна Яковлевна (урожденная Воробьева) (2 февраля 1817, Петербург — 13 апреля 1901, там же), певица (контральто). На службе в русской труппе находилась с 23 апреля 1835 по 19 января 1850 г. (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6376. О службе певицы Анны Воробьевой, по мужу Петровой. 30 апреля 1834 — 2 марта 1850. Л. 1).

«Семирамида» Россини с весьма скромною обстановкою давала сборы благодаря чудному голосу и задушевному, страстному ея [Воробьевой. — Н. О.] пению. Восторг был неописанный. После Воробьевой никто так не исполнял у нас этой партии. Альбони³⁷, может быть, пела искуснее, но пение ея было гораздо холоднее, она удивляла, но не трогала слушателей (*Там же*, 48)³⁸.

В дальнейшем опера оставалась в репертуаре и с января 1836 по сезон 1841/1842 года исполнялась сорок два раза (*Там же*, 2, 85). В эти годы Петрова участвовала не только в «Семирамиде», но и во многих других спектаклях. Как известно, она блистательно пела партию Вани в «Жизни за царя» М. И. Глинки. Вольф, комментируя репертуар русской труппы за сезон 1839/1840 года, отмечал: «Из старых опер игрались чаще те, в которых участвовали Петровы, т. е. “Жизнь за царя”, “Капулетти и Монтеки” и “Семирамида”» (*Там же*, 1, 74). В августе 1839 года состоялся бенефис Петровой, она продолжала петь в 1840/1841, 1841/1842 годах и далее.

Какая постановка «Семирамиды» стала для певицы «роковой» и она навсегда потеряла голос? Когда у нее возник конфликт с Геденовым? Дату спектакля, ставшего для певицы «последним», Панаева не указала, но сообщила о том, что Воробьева в момент «потери» голоса — «уже замужем за певцом Петровым» (*Панаева* 1986, 61)³⁹. Так что, версия о потере голоса певицей в годы наибольшей популярности на русской сцене «Семирамиды» (1836–1842) фактами не подтверждается.

Сюжет о примадонне русской сцены, надорвавшей голос в результате жестокой эксплуатации ее таланта Дирекцией, фигурировал и в другой версии. Оказывается, Петрова лишилась голоса после исполнения баритоновой партии Ричарда в «Пуританах» Бел-

³⁷ Альбони (Alboni) Мариетта (настоящее имя Мария Анна Марция) (6 марта 1826, Читта-ди-Кастелло — 23 июня 1894, Виль-д’Авре под Парижем), итальянская певица (контральто). В составе итальянской оперной труппы пела один сезон — 1844/1845.

³⁸ Вскоре после премьеры Воробьева была зачислена в русскую труппу.

³⁹ Воробьева вышла замуж за выдающегося оперного певца (бас) Осипа Афанасьевича Петрова (1806–1878) в 1837 г.

линии⁴⁰. Певица, действительно, пела партию Ричарда на премьере в 1840 году, о чем сообщал Вольф, удивляясь отсутствию какого-либо резонанса среди критиков в связи с таким экстраординарным событием.

Г-жа Петрова, между прочим, пела баритоновую партию (Ричарда) в «Пуританах». Такой неслыханный факт в летописях оперы, кажется, не произвел в то время никакой сенсации. Критики даже не обратили на то своего внимания (*Вольф-1 1877, 83*).

В том же году состоялось пять спектаклей «Пуритан», и кто в них исполнял партию Ричарда, предстоит еще выяснить. Но очевидно то, что после премьеры «Пуритан» Петрова голос не теряла, иначе «такой неслыханный факт» просочился бы в прессу. Партия Ричарда, безусловно, была «приноровлена» к голосу Петровой, поэтому сенсации для журналистов на этом спектакле не случилось. К. А. Кавосу постоянно приходилось транспонировать партии для голосов своих солистов. Так, «переделке» подвергались басовые (например, Каспара в «Волшебном стрелке» К. М. Вебера)⁴¹ и баритоновые партии, предназначавшиеся для «первого» тенора Самойлова⁴², баритоновые (Фигаро в «Севильском цирюльнике» Россини) и даже теноровые (Цампа в опере «Цампа» Л. Герольда) для «первого» баса Петрова и др. Практика исполнения «переделанных» для голоса партий закреплялась в контрактах певцов. «Обязуюсь я [Осип Афанасьевич Петров. — Н. О.] на всех императорских театрах играть

⁴⁰ Например, эта версия представлена в «Истории русской музыки» (ИРМ 5, 298–299); повторяется в словаре А. М. Пружанского. «...Из-за большой голосовой нагрузки (дирекция театра заставляла певицу выступать и в мужских партиях) сорвала голос — после исп[олнения] партии Ричарда («Пуритане») — и была вынуждена в 1846 оставить сцену (официально числилась в оперной труппе т-ра до 1850)» (*Пружанский 1991, 397*).

⁴¹ Название оперы «Волшебный стрелок» появилось в русской версии постановки оперы Вебера «Вольный стрелок» (*Der Freischütz*).

⁴² Василий Михайлович Самойлов (1782–1839), «первый» певец русской труппы (лирико-драматический тенор) в 1820-е годы в основном прославился исполнением партий во французских комических операх. И баритоновая партия Дон Жуана, явно транспонировавшаяся, «пришлась не совсем по голосу нашему тенору, да и притом была трудна для него» (*Вольф-1 1877, 20*). Впоследствии партию Каспара блистательно исполнял уже Петров.

и петь роли первого баса, а с переделками, приноровленными капельмейстером к моему голосу, и другие партии по назначению Дирекции» (*Ласточкина 1950, 22*)⁴³.

«Переделка» партий для нужных в том или ином спектакле голосов существовала задолго до 1840-х годов. С. П. Жихарев вспоминал о постановке немецкой труппой оперы Моцарта «Дон Жуан» в 1804 году, где некоторые основные партии оказались транспонированы: Дон Жуана пел тенор, дон Оттавио — сопрано вместо тенора, Мазетто — «контральтино» вместо баса (*ИРМ 4, 45–46*). Жихарев, отметив все замены, обратил внимание на то, что опера как творение композитора «была изувечена», но певцы, «если говорить о каждом в особенности... исполняли свое дело хорошо», лишь в ансамблях «произошла некоторая нескладница» (*Там же, 45*). Так что практика исполнения певцами «не своих партий» и у публики, и у критиков не вызывала серьезных нареканий⁴⁴. Лишь бы хорошо пели. Поэтому неудивительно, что журналисты пропустили факт исполнения Петровой мужской партии.

Серьезные проблемы с голосом у Петровой начались, по-видимому, в 1842 году. 27 ноября состоялась премьера «Руслана и Людмилы», где она должна была петь партию Ратмира, специально предназначавшуюся для певицы Глинкой. Но из-за болезни участвовать в премьере Петрова не смогла, и ее заменила Петрова-2-я⁴⁵. В последующих спектаклях «Руслана» она, как известно, пела⁴⁶. Но выздоровление примадонны русской сцены оказалось временным, болезнь не отступала и,

⁴³ Аналогичная запись присутствует в контракте С. С. Артемовского, заключенном на три сезона с 1856 по 1860 г. (РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 15886. Л. 195) и др.

⁴⁴ В. Ф. Одоевский в связи с постановкой «Дон Жуана» в Москве в 1825 году итальянской труппой, где Дон Жуана пел тенор Перуцци (вместо баритона), заметил, что публика об оригинальной моцартовской версии этой партии ничего не знала. Но и Одоевский не высказал по этому поводу никаких сожалений, указав только на то, что тенору петь трудно (*Одоевский 1956, 93–94*).

⁴⁵ Петрова Анфиса Николаевна (по сцене — Петрова вторая) (1823 — после 1854), певица русской труппы (контральто).

⁴⁶ «Самое главное, что Петровой 1-й, наконец выздоровевшей, передали партию Ратмира» (*Вольф-1, 102*).

по-видимому, прогрессировала. 13 апреля 1844 года певица обратилась с просьбой в Дирекцию о предоставлении ей отпуска на три летних месяца для поездки на лечение в Гельсингфорс с сохранением получаемого жалованья. «Чувствуя себя в разстроенном здоровье и по совету медиков мне необходимо нужно пользоваться нынешнее лето морскими ваннами»⁴⁷. К прошению прилагалось свидетельство врача, поставившего диагноз болезни (туберкулез) и указавшего ее причину — чрезмерная нагрузка на дыхательные органы. «Госпожа Петрова-1... страждет сильной золотухой (scrophulosis)», образовавшейся «по причине сильного упражнения дыхательных трубочек и гортани на эти органы»⁴⁸. В качестве необходимого и традиционного лечения врач рекомендовал певице морской воздух и морские купанья.

Для излечения этой болезни необходимо нужным считаю употребление морских купаний, иначе болезнь, увеличиваясь, не только вовсе уничтожит голос, но и жизнь самую опасности подвергает⁴⁹.

Обострение болезни, действительно, могла спровоцировать чрезмерная нагрузка на дыхательные органы в процессе профессиональной деятельности Петровой. Но туберкулез (болезнь изначально инфекционная и приводившая к потере певческих голосов) развивался и по другим причинам — простуда, усталость, разного рода житейские стрессы. Многие актрисы русской труппы, так же как и Петрова, уже с молодых лет простужались и болели, так как нередко жили в холодных квартирах, предоставлявшихся им Дирекцией. О такой квартире, где приходилось не только жить, но и петь, вспоминала, например, Мария Степанова.

Квартиру дали в доме театрального училища, две комнаты и кухню, над сараями, холодную, одна дверь вся во льду. В этой квартире я разучивала с М. И. Глинкой «Жизнь за царя» — Антону (Степанова, 215).

⁴⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6376. Л. 16.

⁴⁸ Там же. Л. 17. Термином «золотуха» пользовались врачи с незапамятных времен до середины XIX века для обозначения одной из форм туберкулеза.

⁴⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6376. Л. 17.

Но не только у русских примадонн пропадал «оперный» голос, итальянские певицы также страдали от этого недуга. Примадонне Э. Лагруа в связи с потерей голоса пришлось покинуть петербургскую сцену⁵⁰. 22 июля 1862 года министр императорского двора, граф В. Ф. Адлерберг обратился в Дирекцию с письмом, где предлагал «ангажированную в здешнюю Итальянскую труппу на сезон 1862/[18]63 г. певицу Эмму Ла Груа» по случаю потери голоса от болезни и по ее просьбе «исключить из списка артисток означенной труппы»⁵¹.

Дирекция императорских театров принимала активное участие в личной жизни русских певиц, нередко помогая им разрешить сложные жизненные проблемы. Гедеонов, например, выступил в защиту примадонны Марии Степановой (первой Антонида и первой Людмилы в операх Глинки) в драматической истории с ее женихом, чиновником 14-го класса князем Афиногеном Енгальчевым. История, случившаяся с певицей в 1840-е годы, заключалась в следующем.

Князь выпросил у своей возлюбленной якобы в долг все ее сбережения и исчез. Среди похищенного оказались: 9865 рублей 50 коп. ассигнациями, бриллиантовые и серебряные вещи, «банковский билет в 450 руб. ассигнациями», принадлежавший сестре Степановой. Певица подала на своего жениха жалобу, и Енгальчева по высочайшему повелению доставили в Петербург и призвали за содеянное к ответу. Но отвечать по закону и по совести князь не захотел и пытался разными неприглядными способами замять дело. В частности, он предлагал Степановой откуп в виде заемного письма в десять тысяч рублей, что суммы украденного им у невесты не покрывало. К тому же получение певицей даже этих денег в виде «займа» оттягивалось на неопределенный срок. «Изъятые» у Степановой бриллианты Енгальчев намеревался «зачесть» в счет подаренных ей когда-то вещей. Князь, как писал Гедеонову занимавшийся расследованием этого дела начальник III отделения А. Х. Бенкендорф,

⁵⁰ Лагруа (Ла Груа; La Grua) Эмилия (1836, Палермо — ?), итальянская певица (драматическое сопрано). В составе Итальянской оперной труппы пела три сезона — 1859/1860, 1860/1861, 1861/1862.

⁵¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 17461. 1860–1862. Л. 20.

...не сознаваясь ни в чем против жалобы Степановой, объявил одна-коже, что он для прекращения дела с него готов выдать ей заемное письмо в 10 тыс[сяч] рублей ассигнациями на один год и употребить все меры уплатить сии деньги к сроку... что претензия Степановой о бриллиантовых и серебряных вещах должна быть заменена теми вещами, кои он покупал собственно для нее⁵².

Гедеонов в ответном письме Бенкендорфу изложил свою позицию, обвинив Енгальчева в обмане и подлоге. Он писал, что предложение князя для прекращения дела на основании заемного письма в десять тысяч рублей «не может быть удовлетворительно».

...Ибо получив от Степановой более нежели на 20 т[ысяч] рублей и предложением своим сознаваясь, так сказать, в своем поступке, Енгальчев однако-же не вознаграждает убытков Степановой, которыя она понесла вследствие обмана и подлогов⁵³.

Гедеонов, внимательно рассмотрев это дело, указал и на то, что Степанова в случае невозвращения князем похищенного сможет легко доказать его виновность в судебном порядке, что обещанное князем певице заемное письмо — это еще один повод уклонения от платежа и новые для актрисы «заботы и даже убытки». Обрученный с певицей Енгальчев обязан был на ней жениться. Но Степанова помолвку расторгла, в чем ее Гедеонов полностью поддержал.

...Я совершенно разделяю ее [Степанову. — Н. О.]: нельзя надеяться на счастье в супружестве с человеком, который делает публичную помолвку, обручается чрез священника единственно в том намерении, чтобы тайными и явными подлогами похитить все состояние беззащитной девушки!⁵⁴.

Эта история закончилась для нашей примадонны без успешного финала, несмотря на то, что Бенкендорф и его ведомство последовательно занимались процедурой взыскания с Енгальчева денег: предпринимались попытки наложения секвестра на банковский

⁵² Письмо графа А. Х. Бенкендорфа из III отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии А. М. Гедеонову от 21 октября 1841 года. (РГИА. Ф. 497. Д. 6024. Л. 19–19 об.)

⁵³ Там же. Л. 20 об. — 21.

⁵⁴ Там же.

счет, поиски некоего имения князя, с доходов от которого могли поступить какие-то деньги. Но в результате этих действий в пользу Степановой от бывшего жениха удалось получить лишь 237 рублей 45 копеек серебром⁵⁵. Князя в наказание из Петербурга выслали в провинцию. Он писал Гедеонову «слезные», подобострастные письма в надежде вымолить себе прощение.

...Внемлите же с ангельскою кротостию и нисходительностию Вашею на мольбу страдальца, вопиющего к Вам у ног Ваших. Без Вашего ходатайства у Его Превосходительства Леонтия Васильевича Дубельта [управляющего Третьим отделением. — Н. О.] мне не будет свободы. Уже два года как я скитаюсь в Вятке один⁵⁶.

Гедеонов с безразличным негодованием отверг все просьбы, считая, что князь наказан по заслугам.

Весьма сожалению, — писал он Енгальчеву, — о Вашем неприятном положении, но думаю, что г-жа Степанова, которая чрез Вас потеряла все свое маленькое состояние, приобретенное ее талантом и продолжительными трудами, заслуживает еще большего сожаления. Думаю, что если бы Вы возвратили ей принадлежащее, то, без всякого сомнения, поступок этот послужил бы к большей для Вас пользе⁵⁷.

В этой истории показательна благородная позиция Гедеонова, защищавшего свою актрису не только в соответствии с законом, но и по собственным высоконравственным убеждениям.

В статьях критиков XIX века, а затем в советских трудах и в современных исследованиях прочно закрепилась версия о финансовом процветании итальянских примадонн и бедственном положении русских. В упоминавшейся работе Баклер декларируется, что понятие «русская примадонна» неправомерно в связи с резким неравенством в финансировании русской и итальянской трупп в 19 веке (Buckler 2000, 82–83).

Итальянские примадонны стоили Дирекции императорских театров действительно огромных денег с учетом гонораров и нема-

⁵⁵ 24 декабря 1841 года Степанова эти деньги получила (Там же. Л. 22–23).

⁵⁶ Там же. Л. 33 об.

⁵⁷ Там же. Л. 34.

лых сумм на «путевые издержки»⁵⁸. Приведу лишь некоторые сведения о гонорах итальянских примадонн. О жалованье Виардо в 65 000 рублей уже упоминалось, Альбони за сезон 1844/1845 года получила 18 000 франков и полубенефис⁵⁹, Кастеллан — 35 000 франков⁶⁰, Ангри за сезон 1847/1848 года — 40 000 франков и полный бенефис⁶¹, Бозио за сезон 1856/1857 года — 80 000 франков «с обязанностью петь роли своего репертуара», «кроме того, бенефис, обеспеченный в пятнадцать тысяч франков»⁶², Лагруа заключила контракт с жалованьем в 18 000 рублей серебром и «с назначением сверх того бенефиса» в три тысячи восемьсот пятьдесят рублей серебром⁶³ и т. д.

Кроме того, Дирекции приходилось за немалые деньги осуществлять «вербовку» итальянских звезд на русскую сцену. Для этой цели на службе у Дирекции находился постоянный театральный агент, по документам «антрепренер», Эвазио Бокка, получавший за подобные услуги 3000 рублей серебром и деньги на «путевые издержки» (*Иванов 1895, 60*). Певцы и певицы до подписания контрактов с Дирекцией, естественно, уже находились на службе в различных европейских театрах. Их рабочее расписание рассчитывалось на несколько лет вперед. Бокка приходилось искать и «откупать» примадонн у итальянских агентов на тот или иной театральный сезон. Он сотрудничал в этом направлении с миланским театром, который всегда славился первоклассными певцами. Например, примадонну Л. Ассандри Бокка откупил у миланского агента Бонолла на сезон

⁵⁸ В среднем сумма «путевых издержек» составляла 3000–4000 тысячи франков.

⁵⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 9860. Об ангажементе итальянских артистов. 1844–1845. Л. 11–12.

⁶⁰ Кроме этого, она получила 7000 франков за полубенефис (Там же).

⁶¹ Ангри (Angri, D'Angri) Елена (15 мая 1824, Корта — после 1860, Барселона), греческая певица, «великобританская подданная» (контральто, меццо-сопрано). В составе итальянской оперной труппы пела в сезон 1847/1848 года (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 11025. Об ангажементе итальянской певицы Ангри. 1847–1848. Л. 6; Ф. 497. Оп. 97/2121. Разр. I. Д. 11219. Л. 6).

⁶² РГИА. Ф. 492. Оп. 97/2121. Д. 15886. Л. 167–168.

⁶³ Ей вменялось в обязанность петь три раза в неделю, «кроме Нормы, Дездемоны, Элеоноры в Трубадуре, Фаворитки, Валентины в Гуенотах, Фрейшюце и Семирамиде» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 17461. 1860–1862. Л. 1–5).

1843/1844 года за 9000 франков (*Там же*)⁶⁴. Кроме Бокка подобные услуги Дирекции оказывал еще один добровольный агент, секретарь посольства в Вене Озеров. Через него из Венской итальянской оперы в Петербург были приглашены с «откупными» Альбони и Г. Ниссен в качестве «второй певицы» с жалованьем в 32 000 франков⁶⁵. Так что в общей сложности суммы на содержание итальянских примадонн тратились очень большие.

Наши примадонны Петрова-Воробьева и Степанова на пике оперной карьеры получали по 1140 рублей серебром в год, что составляло, в зависимости от курса серебряного валютного рубля, 4000 — 4 тысячи 500 рублей ассигнациями⁶⁶. Лучшим артистам русской труппы, так же как и итальянской, в вознаграждение полагался бенефис (как известно, сбор от спектакля шел бенефицианту), сверх годового оклада первым певицам выплачивалась поспектакльная плата, которая могла равняться сумме годового жалованья, а иногда и превышать его⁶⁷.

Разница в гонорах итальянских и русских певиц, бесспорно, существенная. Но она не дает оснований делать далеко идущие выводы о притеснении русских певиц Дирекцией и об отсутствии в середине века в России института примадонн. Подобные факты необходимо рассматривать не в сравнении с итальянским сюжетом,

⁶⁴ Ассандри (Assandri) Лаура (1815, Кремона — ?), итальянская певица (сопрано). В составе итальянской оперной труппы пела в сезон 1843/1844 г. Была приглашена в качестве «второй примадонны сопрано», а по необходимости и «первой» по назначению Дирекции с жалованьем в 30 000 тысяч франков и половинным бенефисом.

⁶⁵ Ниссен-Саломан (Nissen-Saloman) Генриетта (12 марта 1819, Гётеборг — 27 июля 1879, Бад-Харцбург), шведская певица (сопрано). В составе итальянской оперной труппы пела в сезон 1844/1845 гг. (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 9860. Л. 12).

⁶⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6376. Л. 24; Оп. 1. Д. 6024. Л. 28.

⁶⁷ В деле Воробьевой имеется справка от 17 марта 1845 г., где в качестве суммы годового оклада к моменту завершения ею десятилетней службы указаны годовое жалованье в размере 1140 рублей серебром и поспектакльная плата 10 рублей серебром (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6376. Л. 24). В деле Степановой есть аналогичный документ от 25 января 1843 г., где представлена та же сумма годового оклада по выслуге певицей десяти лет и поспектакльная плата 12 рублей серебром (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6024. Л. 28). В дальнейшем поспектакльная плата Степановой составляла 28 рублей серебром (*Там же*. Л. 69–69 об.).

а в историко-культурном контексте, в рамках практики развития в России музыкально-театрального дела, подробного и документированного изучения сценической и частной жизни певиц на пересечении разных источников. Например, считалось, что огромные гонорары итальянским певцам выплачивались за счет бюджета русской труппы. Но это не так. На содержание итальянской труппы отводились особые средства, также нельзя не учитывать поступавших в театральную казну немалых сборов с итальянских спектаклей. Оклады русских певцов, которые по доказательному утверждению И. Ф. Петровской «составляли самую привилегированную группу государственных служащих», необходимо сравнивать, обращаясь к изучению штатов других ведомств (*Петровская 1998, 193*). Например, любимая фрейлина императрицы Елизаветы Алексеевны Е. П. Бакунина⁶⁸ в 1824 году за свою службу получала 1000 рублей и столовых по 2920 рублей ассигнациями в год⁶⁹. Социальный статус фрейлин был достаточно высок (многие из них принадлежали к титулованным фамилиям), а их годовое жалованье не превышало окладов наших «первых» певиц. Глинка, получив должность капельмейстера Придворной певческой капеллы и оклад в 2500 рублей ассигнациями, 1000 рублей столовых и казенную квартиру с дровами, остался доволен не только профессиональной деятельностью на «новом поприще», но и приобретением материальных выгод (*Глинка 1930, 123–124*)⁷⁰.

⁶⁸ Бакунина Екатерина Павловна (в замужестве Полторацкая) (1795–1869), фрейлина, певица-любительница, художница, первая юношеская любовь А. С. Пушкина, сестра его лицейского однокашника и ровесника А. П. Бакунина. Принадлежала к древнему дворянскому роду.

⁶⁹ РГИА. Ф. 468. Оп. 43. Д. 815. 1823–1824. Л. 3. И это жалованье, равнявшееся в сумме 3920 рублям, Бакунина получила в виде исключения. Полностью эта сумма выплачивалась не всем фрейлинам: одни получали только жалованье, а другие — только столовые. Младшее придворное звание фрейлины для девиц не предусматривало каких-то определенных обязанностей. Но фрейлины императрицы постоянно находились при дворе, выполняя разного рода поручения, участвуя в придворных церемониях, сопровождая царственную особу в поездках и др.

⁷⁰ Как известно, Глинка прослужил в капелле недолго. Основной источник его дохода состоял из присылаемых матушкой 7000 тысяч рублей ассигнациями с добавлением некоторых сумм, поступавших от продажи сочинений. Этих денег вполне хватало на обеспеченное существование в пору его семейной жизни («четверка красивых коней с каретой стояла в сарае и конюшне» — *Глинка 1930, 139*).

Таким образом, сравнение гонораров итальянских и русских певиц в принципе некорректно. Жалованья русским певицам назначались в соответствии с учрежденными в России «окладами содержания» государственных служащих. Что касается итальянских примадонн, то в Петербург приезжали мировые звезды из крупнейших театров мира — Итальянской оперы в Париже, Миланского театра, Венской итальянской оперы. Их гонорары за рубежом оплачивались, что называется, в твердой валюте в соответствии с принятыми в Европе расценками. И Дирекция вынуждена была платить итальянским певицам огромные суммы по установленным антрепренерами тарифам. Гонорары певцов с каждым годом еще и повышались.

О сложностях «вербовки» и «откупа» певцов для петербургской сцены, их дороговизне сообщал Гедеонову в 1845 году из Милана агент Бокка, занимавшийся там поисками премьеров и примадонн для петербургской сцены на сезон 1846/1847 годов.

Ваше Превосходительство, все, что возможно было сделать к услугам Вашим, было исполнено, но лучшие артисты уже не свободны. Ваше превосходительство очень счастливы, имея уже Сальви, Кастеллан и Виетти. Я нашел теперь только Бориони и должен откупить его от Бонола и Мерелли⁷¹ за 18 000 франков и на жалованье 25 000 франков ему самому [т. е. Бориони. — Н. О.]. Эти 43 000 франков — не дорого, потому что теперь нельзя найти никакого тенора, сколько-нибудь выдающегося. Я должен заметить, что будет всегда чрезвычайно трудно собрать первоклассную труппу, если не подумать о ней вовремя; поэтому я счел долгом обеспечить себя на сезон 1846 года артистами, перечисленными в квитанциях Бонола; они откуплены менее, чем за половину тех цен, которые пришлось бы заплатить в будущем году, чему пример видим в цене Бориони в сравнении с ценою Гуаско (*Иванов 1895, 72*).

Гедеонов остался недоволен действиями своего агента в связи с большими «издержками» на приглашенных певцов. Но Бокка, по видимому, справедливо, указывал директору на невозможность

⁷¹ Мерелли (Merelli) Бартоломео (1793 — 10 апреля 1879), итальянский импресарио и либреттист. Имел антрепризу в крупных городах Италии и др. странах Европы (Париж, Лондон, Вена, Берлин, Петербург). Его деятельность была связана с театром «Ла Скала», антрепренером которого он был с 1836 по 1850 г.

«откупить» певцов за меньшие суммы и подчеркивал выгодность сделанных им приобретений.

Я, напротив, думал, что заслужу Ваше удовлетворение, потому что теперь Вы можете быть уверены в том, что будете иметь превосходный состав для будущего сезона (1846/1847), и потому что по прошествии этого года было бы невозможно получить тех же самых артистов даже за тройную сумму сравнительно с той, которую они стоят теперь (*Там же*, 72–73).

Дороговизна итальянских певцов подогревалась также их популярностью в престижных европейских салонах. В парижских аристократических кругах в первой половине XIX века стало модно украшать музыкальные вечера знаменитостями из Итальянского театра, обходившимися хозяевам салонов недешево. «Каждый номер программы стоит пятьсот франков, а ведь еще надо оплатить каламбуры Лаблаша и великолепный убор мадемуазель Гризи» (*Мартен-Фюжье* 1998, 333). Через знаменитый салон графини Марии Мерлен «прошли» Рубини, Лаблаш, Марио (*Там же*, 327). Так что выдающиеся певцы считались самыми высокооплачиваемыми в Европе, и такие же деньги они желали получать в России. Они приезжали в Петербург как вполне состоятельные персоны с мужьями (Полина Виардо) и женами (Рубини), с матерями (Ассандри), горничными (Ангри) и т. д.

Русские примадонны, Петрова-Воробьева, Степанова по условиям приобретения профессии и службы при императорских театрах на рынок европейских звезд выйти не могли и об этом даже не мечтали.

Обе певицы родились в семьях профессиональных и малообеспеченных музыкантов, обучались в Театральном училище. Отец Степановой, Матвей Степанов, обратившись в контору Дирекции с просьбой принять дочь 12-ти лет в Театральное училище, указал, что по «весьма недостаточному» его состоянию воспитать девочку «средств не имеет»⁷². В таких ситуациях училище давало будущим певицам не только единственную возможность получить музыкальное образование и определенное положение в обществе, но и вы-

⁷² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6024. Л. 1.

жить. Воспитанницы училища приобретали профессию, находясь на полном государственном обеспечении. Они поступали на «казенное содержание», и по окончании учебного заведения им вменялось в обязанность прослужить в театре десять лет. Эти десять лет службы можно считать страшной кабалой (как это нередко и интерпретируется). Но, во-первых, Дирекция по праву обеспечивала русскую сцену необходимым исполнительским составом, выращая на свои средства настоящих примадонн, а во-вторых, — за эти десять лет певицы приобретали необходимый профессиональный опыт, были обеспечены постоянной работой, которая приносила им радость и давала заработок.

«Казенное содержание» частично сохранялось и в дальнейшей служебной жизни певиц. Дирекция выдавала им деньги на «экипировку», брала на себя обязательства по устройству их жилья, далеко не всегда, как уже упоминалось, комфортного. Впрочем, жилищные условия в процессе роста карьеры певиц могли улучшаться. Так, в декабре 1836 года Воробьевой уже после успешной премьеры «Жизни за царя», «за отличное усердие к службе и ревностное исполнение своих обязанностей» «назначили» небольшую квартиру («из двух комнат с кухнею») в доме, «прежде занимаемом Театральным Училищем»⁷³. В случаях переезда певиц с казенной квартиры на «вольную» Дирекция эту «вольную» квартиру оплачивала. Степанова, например, на такую квартиру, начиная с апреля 1839-го, получала 600 рублей в год⁷⁴.

Дирекция выдавала певицам пособия на вступление в брак и на погребение родных. Воробьевой, только начинавшей оперную карьеру, в виду ее «крайне бедного состояния» в феврале 1836 года выплатили 200 рублей на погребение матери, а в июне 1837-го — 250 рублей на свадьбу с «актером Осипом Петровым»⁷⁵. В различных работах подчеркивается особая степень несвободы русских певиц и их зависимость от Дирекции императорских театров с акцентом на том, что даже на замужество певицы должны были получать разрешение у театральных властей (*Buckler 2000, 70–71*). Это, дей-

⁷³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6376. Л. 7, 9.

⁷⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6024. Л. 1.

⁷⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6376. Л. 5, 14.

ствительно, так, но подобное правило вообще распространялось на российских подданных, находившихся на императорской службе. Например, фрейлины императрицы (среди них — представительницы графских и княжеских фамилий) должны были получить «соизволение» императора на брак. Эта процедура осуществлялась через посредничество их отцов или матерей, обращавшихся по этому поводу с просьбами на высочайшее имя. Та же фрейлина Бакунина, на основании отправленного к высокому начальству прошения ее матери Е. А. Бакуниной, в 1834 году удостоилась разрешения на вступление в брак с А. А. Полторацким вместе с положенным по штату приданым в 12 000 тысяч рублей ассигнациями⁷⁶.

Итальянские примадонны заканчивали профессиональные музыкальные учебные заведения (например, Кастеллан училась в Парижской консерватории), или обучались индивидуально у известных мастеров вокала (нередко частным образом). Многие из них воспитывались в достаточно обеспеченных семьях профессиональных музыкантов. Фреэццолини, дочь известного оперного баса, получила первоначальную выучку у своего отца, затем в Милане продолжала совершенствоваться у Джорджо Ронкони, во Флоренции (где она дебютировала) у А. Ненчини и Никколо Таккинарди. Альбони училась у маэстро Антонио Баджоли (по другим сведениям у госпожи Бертолотти), и занималась с Россини в Болонье. Старшая сестра Гризи Джудитта и тетка Джузеппина Грассини прославились как профессиональные певицы. Первой учительницей Гризи стала ее сестра, в дальнейшем она профессионализировалась у Дж. Джакомелли. Полина Виардо, как известно, родилась в знаменитой испанской артистической семье, главой которой был прославленный «бог-тенор» парижского Итальянского театра Мануэль Гарсиа. Карьера итальянских примадонн складывалась таким образом, что сразу после дебюта они могли из Болонского театра попасть в Ла Скала, из Милана во Флоренцию, а затем в Париж, Лондон и другие города Европы. Гастрольная и соответственно самостоятельная (в том числе и с материальной точки зрения) жизнь певиц начиналась до-

⁷⁶ РГИА. Ф. 472. Оп. 2. Д. 639. О позволении фрейлинам вступать в брак и о выдаче на приданое. 1834. Л. 16, 20.

статочно рано. Им приходилось курсировать по европейским музыкальным столицам, работать в различных европейских театрах с профессиональными партнерами и сложившимися традициями, в системе отлаженной и развитой практики ангажемента.

Русских певиц готовили в первую очередь для русской казенной сцены, на этой сцене они приобретали мастерство и делали карьеру. Русская оперная труппа в 1830–1840-е годы была еще очень молодой, профессиональные традиции европейского типа только складывались. Так что социальные и материальные условия жизни итальянских и русских певиц, их профессиональная среда значительным образом отличались, но пути достижения ими статуса примадонн оставались одни и те же.

Русские певицы, так же как и итальянские, попадали на сцену в юном возрасте, известность приходила к ним после удачного дебюта или исполнения «своей» роли. Степанова и Воробьева дебютировали в 16 лет, оставаясь воспитанницами Театрального училища⁷⁷. Степанова впервые солировала в опере В. Фиораванти «Деревенские певицы», затем пела Агату в «Волшебном стрелке» Вебера. Воробьева начинала театральную карьеру как хористка, а первую сольную партию исполнила в опере «Сорока-воровка, или Опасность судить по наружности» Россини (Пиппо), позднее выступила в роли Ритты в опере «Цампа, морской разбойник, или Мраморная невеста» Герольда. В 18 лет и та, и другая поступили в русскую труппу. По традиции начинающих солисток сначала готовили как дублерш «первых» певиц, но иногда случай помогал им «вдруг» стать примадоннами. Так, Степанова по типичному на все времена сценарию «рождения звезды» неожиданно для себя и окружающих вышла на первые роли, заменив в 1834 году заболевшую примадонну С. В. Каратыгину в опере Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол». Молодая певица репетировала в процессе прохождения спектакля партию Изабеллы, но в экстремальной ситуации ей пришлось спеть за Каратыгину — Алису. Этот знаковый для дальнейшей сценической судьбы эпизод Степанова с особой тщательностью зафиксировала в автобиографии.

⁷⁷ В этом же возрасте дебютировали на разных сценах Альбони, Бозио, в 17 лет — Гризи.

В 1834 поставили оперу «Роберт-Дьявол». Пела тогда Алису Каратыгина, Изабеллу — Шелехова. Меня же приготавливали в случае болезни Шелеховой на партию принцессы [т. е. Изабеллы. — Н. О.]. Когда два раза дали Роберта, — Каратыгина захворала. Это был бенефис Кавоса, и меня просили заменить больную. Так как я любила искусство, то всегда сидела на репетиции и со вниманием все слушала. Ночью со мной занимался Кавос до 3 часов. Так я боялась, этого век не забуду, — но Бог помог. Я очень понравилась Царской фамилии. Меня пригласили в Царскую ложу. Император Николай Павлович и Императрица Александра Федоровна, великий князь Михаил Павлович так меня хвалили, и Царь велел министру Волконскому дать мне подарок. Я получила фермуар бриллиантовый и сто рублей прибавки жалованья, это на серебро 30 рублей (Степанова, 215).

Степанова с успехом исполнила сложнейшую партию, заслужила похвалы и подарки от царской фамилии, и с этого момента для нее началась насыщенная жизнь оперной примадонны. В 20 лет она выступила в роли Семирамиды на премьере оперы Россини в 1835 году, затем спела Норму Беллини в 1836. Воробьева также прославилась рано (в 18 лет), исполнив партию Арзаке в той же постановке «Семирамиды», а затем Адальджизы в «Норме» вместе со Степановой.

Статус примадонны повышался в связи с особыми знаками отличия, поступавшими от императора в виде подарков. Воробьева уже в 1834 году не раз награждалась «всемилоостивейшее пожалованными» драгоценными дарами⁷⁸. Степанова в автобиографии с некоторым педантизмом отметила все, что она получила от императора за каждую сыгранную роль, перечислила все факты присутствия императорской семьи на спектаклях с ее участием и собственные посещения императорской ложи (Там же, 215–216).

Певицы получали подарки не только за успешные спектакли, но и за входившее в условия их контрактов исполнение «столовой музыки» при императорском дворе, куда приглашались только талантливые и профессиональные певицы. Так, Воробьевой подарили бриллиантовые серьги «за пение в Высочайшем присутствии во

⁷⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6376. Л. 3.

время стола» 30 апреля 1834 года. В том же году в день крещения великой княжны Анны Михайловны за пение во время «стола» ей пожаловали подарок в 500 рублей⁷⁹.

Примадоннам итальянской труппы Дирекция запрещала петь в публичных и частных концертах, о чем предупреждалось в соответствующих пунктах их контрактов⁸⁰. По-видимому, прецеденты подобных выступлений были, если Дирекция, контролировавшая доходы ангажированных звезд и сохранявшая монополию на все представления, зрелища и концерты в столице, прибегала к мере запрета. Тем не менее, певицы (уже с ведома Дирекции) приглашались к участию в «столовой музыке» при высочайшем дворе и в больших придворных концертах, также получая за это подарки. Например, за концерт при дворе 27 декабря 1855 года и 7 января 1856-го примадонну Бозио, наряду с другими певцами итальянской труппы, наградили серьгами с рубинами, изумрудами и жемчугами из Кабинета его величества⁸¹.

Запреты на концертную деятельность действовали не всегда и распространялись не на всех. Например, в контракте Ассандри указывается, что она «имеет право петь в публичных концертах, на частных вечерах, только не во время представлений и репетиций»⁸². Действительно, итальянские примадонны неоднократно участвовали в публичных концертах, пели в салонах петербургских аристократов. Например, Виардо не раз пела в публичных концертах, принимала участие в музыкальных вечерах в доме Михаила Юрьевича Виельгорского, а Матвей Юрьевич «сделался “дорогим и превосходным” другом, с которым она вела многолетнюю переписку» (Розанов 1982, 42).

Итальянские певицы, находясь на петербургской службе, стремились завоевать право на особые знаки отличия, претендуя на звание «первой певицы Их Императорских Величеств». Так, этим

⁷⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6376. Л. 2, 4.

⁸⁰ Из контракта Э. Лагруа: «Артистка обязуется не петь ни в одном публичном, ни в частном концерте» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 17461. 1860–1862. Л. 5). Подобные пункты есть во многих контрактах.

⁸¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 9. Д. 35. О подарках, всеилостивейше жалуемых артистам Императорских театров. 1856. Л. 1–3 об.

⁸² РИГА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 93000. Л. 5.

званием удостоили в 1852 году Дж. Гризи «во уважение отличного таланта и усердия»⁸³.

Одна из полемически обсуждаемых в литературе тем — специфика русской вокальной школы. Критики нередко отмечали, что русские певицы не имели хорошей школы, что у них рано разрушались голоса и они покидали сцену в результате суровых условий жизни и невыносимого рабочего режима, установленного Дирекцией. Нет оснований считать, что примадонны русской труппы Степанова и Воробьева получили плохую выучку, занимаясь в Театральном училище у профессиональных музыкантов и хороших учителей. Танцам они учились у знаменитого балетмейстера Шарля Дидло, вокалу — у Антонио Сапиенца, Кавоса⁸⁴, впоследствии совершенствовали вокальное мастерство у Глинки в связи с постановками его опер. Показательна характеристика, данная Кавосу директором императорских театров Геденовым в 1840 году.

Г[—н] Кавос во все время долговременной службы своей при Дирекции, занимая должность капельмейстера, учителя музыки, отличался всегда неутомимым усердием и примерной деятельностью; по обязанностям же капельмейстера и учителя пения, будучи одарен превосходным талантом, принес весьма важную пользу театру образованием многих отличнейших сюжетов, заслуживших потом первостепенную известность (*Петровская 1998, 196*).

Певицы, бесспорно, талантливые, обладали хорошим слухом и прекрасной музыкальной памятью. Первоначальное заучивание ими партий нередко происходило, что называется, «с голоса», в процессе репетиций, на которых певицы присутствовали в качестве дублерш, учениц и просто профессиональных слушательниц. Так осваивала оперные партии Степанова.

«Баядерку» оперу поставили. Пела Шелихова. Она захворала, и меня просили спеть. И я в один день выучила, — тоже на репетициях слушала. Подарок получила от дирекции — часы» (*Степанова, 216*).

⁸³ РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121 (2). Д. 13604. 1852. Л. 1.

⁸⁴ Степанова в автобиографии уточнила: «училась у Сапыенца, а потом училась у Катерино Альбертовича Кавоса» (*Степанова, 215*).

Способность певиц быстро запоминать необходимый музыкальный материал отмечал Глинка, работая с Воробьевой над партией Вани.

Артисты проходили со мною свои партии с искренним усердием. Петрова (тогда еще Воробьева), необыкновенно талантливая артистка, всегда просила меня пропеть ей каждую новую для нее музыку раза два, в третий слова и музыку она уже хорошо пела и знала наизусть (*Глинка 1930, 113*).

В. Ф. Одоевский по поводу премьеры «Нормы» на русской сцене в 1837 году писал, что «представление... было весьма замечательно», и что у Петровой-Воробьевой в роли Адалджизы «ни одна нота не была потеряна и всякое музыкальное движение одушевлено неподдельным чувством» (*Одоевский 1956-1, 149*)⁸⁵. Также он отметил игру Степановой, «которая в роли Нормы показала такую остроту своего таланта, которой мы до сих пор в ней не замечали» (*Там же*).

Вокальная школа, полученная русскими певицами, основывалась на итальянской методе. Учились они у итальянцев и на «бельканто-вом» репертуаре, исполняя ведущие партии в операх Россини, Беллини, Доницетти. Профессионализм певиц проявлялся в спектаклях итальянской труппы, где они выступали как партнерши итальянских певцов и примадонн. Степанова, например, во второй приезд Дж. Рубини в 1843 году исполняла партию Нормы в одном спектакле с прославленным певцом и, как утверждали критики, «пела превосходно» (*Зотов 1843, 45*). А в дальнейшем, в связи с болезнью Ассандри, пела в «Пуританах» и «получила подарок». Воробьева в 1841 году выступила в партии Ромео вместе с примадонной Паста в опере Беллини «Монтекки и Капулетти» («*I Capuleti e I Montecchi*»).

Что же касается «расшатанности» голосов, то этот «недуг» преследовал как русских, так и итальянских певиц. Подобный дефект голоса наблюдался, например, с 1840-х годов у Степановой. М. Г. Раку в рецензии на книгу Баклер привела факты «быстрой «амортизации» голосов», ставшей с 1830-х годов повсеместной. «Например, у Марии Малибран, стяжавшей невероятную славу, вос-

⁸⁵ Статья впервые опубликована: Русский инвалид. Литературные прибавления. 1837. № 43. 23 октября. С. 417–418.

хищенные слушатели отмечали невыровненность диапазона, тембровые шероховатости и другие погрешности “школы”» (Раку 2001, 359). С трепетом в сердце русская публика следила за некоторыми погрешностями в голосе Виардо в декабре 1845 года (а ей в это время было 23 года!).

В голосе г-жи Виардо-Гарсии, — писал критик журнала «Иллюстрация», — мы с ужасом в некоторых звуках заметили изменение. Правда, не в каждом представлении, но случалось, что в иных нотах проявлялось дрожание... Пение — гимнастика голоса. Можно усиливать грудь постоянно, но постепенно; чрезвычайные усилия могут принести пагубные последствия. Можно надеяться, что в эту зиму полнота голоса г-жи Виардо восстановится, потому что она поет редко; из восьми опер она пела только в трех (Розанов 1982, 63).

В качестве причин преждевременного «расшатывания» голосов у русских певиц в некоторых работах указывалось на отсутствие необходимого для оперного исполнительства профессионализма в связи с их разножанровой (оперно-водевильной) деятельностью. Как известно, русские певицы по условиям контрактов обязывались петь не только в операх, но и в водевилях, в концертах и в «столовых музыках»⁸⁶. Итальянские примадонны заключали контракты лишь на оперные амплуа и обладали правом свободного выбора партий и спектаклей. Виардо в первом заключенном с нею контракте заявила о готовности дебютировать в «Севильском цирюльнике» («Il Barbiere di Siviglia») и в «Отелло» («Otello») Россини. А на протяжении сезона пожелала петь партии в «Золушке» («La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo»), «Сомнамбуле» («La sonnambula»), «Пуританах» («I Puritani»), «Норме» («Norma»), «Капулетти и Монтекки» (Ромео) Беллини, в «Лючии» («Lucia di Lammermoor»), «Анне Болейн» («Anna Bolena»), «Дон Паскуале» («Don Pasquale») Г. Доницетти, в «Свадьбе Фигаро» («Le Nozze di Figaro»; Графиню или Сюзанну) и в «Дон Жуане» («Don Giovanni»; Церлину) Моцарта⁸⁷. На второй театральный сезон Виардо, завоевав петербургскую публику и Дирекцию,

⁸⁶ Из контракта Степановой от 21 января 1846 г. «по коему она обязана играть роли любовниц как в Операх, так и водевилях; а также петь в концертах и столовых музыках» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. 6024. Л. 40).

⁸⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 9316. Л. 4–4 об.

а, возможно, также из желания беречь голос, уже отказалась «...от Пуритан, Луции, Анны Болен, если дирекция тому не воспрепятствует»⁸⁸. Примадонне Анджиолине Бозио по условиям контракта предлагалось «выбрать роль по своему голосу в операх, в которых есть две партии сопрано»⁸⁹. Степанова и Воробьева, проявив яркие вокальные данные, использовались Дирекцией, несмотря на контрактные условия, в основном в качестве оперных певиц и освобождались от участия в водевилях⁹⁰. Профессиональная деятельность русских и итальянских примадонн разворачивалась на оперной территории. И версию о недостатке профессионализма в качестве причины возникавших у них голосовых проблем нельзя считать состоятельной.

Другой подозрительной, на мой взгляд, причиной падения голосов у итальянских звезд считался суровый петербургский климат. Климат, безусловно, не мог не сказываться на здоровье певиц. Но они гастролировали по европейским странам, где о жестокости климата говорить не приходится, а с голосами у них проблемы были. Раку, обсуждая причины нестабильности голосов, акцентирует внимание на возникшем в оперном искусстве в 1840–1850 годы «колоссальном стилевом переломе», где на оперные подмостки властно вступает «драматическое», влияя на сценическую манеру поведения певиц и тип звукоизвлечения. «“Разрушение” голосов есть результат вторжения на музыкальную сцену романтически аффектированной исполнительской манеры, под натиском которой погибает классическое *bel canto*» (Раку 2001, 359). Смерть «подлинного *bel canto*», по мнению того же автора, наступила с появлением «вердиевских голосов». С подобным аргументом нельзя не согласиться. Но, безусловно, сложная проблема потери или преждевременной расшатанности голосов певиц XIX века требует специального и серьезного изучения.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ РГИА. ф. 492. Оп. 97/2121. Д. 15886. Л. 168.

⁹⁰ Певцы русской труппы, поступая на сцену, начинали карьеру как «многопрофильные» артисты, что приводило как к положительным, так и отрицательным результатам. (Об этом см. в настоящем сборнике статью М. А. Константиновой «Повседневная жизнь русской труппы в Петербурге. 1830-е годы».) Но артисты с ярким певческим талантом в процессе сценической практики профессионализировались на оперном репертуаре, обретая статус певца и певицы.

Нельзя, например, не принимать во внимание возраст певиц, рано (с 16–17 лет) начинавших оперную карьеру, также значительную нагрузку на голос в результате интенсивной гастрольной деятельности. Например, Виардо, закончив в Петербурге первый невероятно насыщенный для нее театральный сезон в феврале 1843/1844 года, отправилась не отдыхать на родину, а поехала в Вену на гастроли, где вместе с тенорами Н. К. Ивановым и Н. Мориани с шумным успехом исполняла Лючию в опере Доницетти.

Огромную нагрузку приходилось выносить Степановой и Воробьевой: примадонн явно не хватало. Также не хватало и необходимых мужских голосов. Воробьева не случайно выступила в роли Ричарда в «Пуританах». Исполнение, даже в транспонированном виде, но, возможно, в спешном порядке предоставленной партии не могло не вызвать у певицы напряжения, тем более если с голосом у нее проблемы уже были.

Несмотря на профессионализм русских певиц, превзойти иноземных соперниц в исполнении итальянских опер им было сложно. Но наши певицы не соперничали, а многому учились у итальянских мастеров сцены. Одоевский еще в 1825 году сделал важное наблюдение, касавшееся роли итальянской оперы в истории музыкального театра в России, обратив внимание на необходимость того исполнительского опыта, который благодаря итальянцам приобретала русская труппа. «Итальянская труппа приучила нас к прекрасному исполнению и в сем случае не изменила уверенности просвещенной публики» (*Одоевский 1956-2, 93*)⁹¹. В статье «Еще раз о представлении “Нормы”» критик подчеркивал полезность исполнения этой оперы для профессионализации русских певцов.

Как бы то ни было, мы почитаем постановку этой оперы делом очень полезным для наших артистов; это очень порядочное солфеджи и довольно хорошее приготовление к другим, лучшим операм (*Одоевский 1956-1, 148*).

В феврале 1843 года приехавший в Петербург Рубини дал несколько спектаклей с солистами русской и немецкой трупп. А. Н. Яхонтов обратил внимание на характер совместной работы наших солистов

⁹¹ Статья впервые опубликована: Московский телеграф. 1825. № 4. Февраль. С. 62–67.

с выдающимся певцом, где царили почитание мастера и желание учиться у него мастерству.

Рубини сразу вдохнул новую жизнь в нашу оперу и вместе с итальянским либретто ввел в нее небывалую до того времени художественную стройность и гармонию, поставил на небывалую высоту, преобразовал ее по-своему. Наши певцы и певицы благоговели пред ним и учились у него; не было тогда в нашем оперном мире ни интриг, ни пререканий: все подчинялось признанному всеми авторитету (*Яхонтов 1886, 738*).

Степанова, участвуя в 1843 году вместе с Рубини в опере «Лючия ди Ламмермур», радовалась тому, что ее исполнение было одобрено знаменитым певцом. «В 43-м году пел незабвенный певец Рубини, итальянец. Я пела с ним “Лючию” и он был очень доволен мною. Меня Царская фамилия все хвалила и я от Царя подарок получила» (*Степанова, 216*).

Осенью 1846 года русская труппа, как уже упоминалось, стала работать в Москве. 9 декабря 1846 года москвичи впервые услышали оперу Глинки «Руслан и Людмила» в исполнении лучших певцов русской труппы. Исполнительница партии Людмилы Степанова с воодушевлением вспоминала об успешных гастролях в Москве, давших и ей, и труппе возможность дальнейшей профессионализации.

В 1846 году нас отправили в Москву. Я взяла в свой бенефис «Лючию» и такой успех имела! Это был мой конек. Мы пели в Москве оперы «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», и прочия все итальянские оперы: «Лукреция Борджиа», «Ломбардцы». Меня Москва очень хорошо чествовала и я никогда ее не забуду (*Там же*).

Непредвзятый, лишенный идеологической пелены взгляд исследователя при внимательном прочтении разного рода документов и материалов обнаружит в истории судебных итальянских и русских примадонн, блиставших на петербургской сцене, и разное, и общее. Дирекция императорских театров в равной мере заботилась и о «своих», и о «чужих» певицах, пересматривая условия контрактов, вникая в их болезни и конкретные жизненные ситуации. Разница в гонорах определялась не личной финансовой стратегией («произволом», «чуждой идеологией») Дирекции, а существенными отличиями системы оплаты «первых певиц» (и певцов) в Европе

и в России. Европейские стандарты оплаты итальянских звезд формировались на коммерческой основе: гонорары по разным причинам год от года повышались. А жалованье русским певицам выплачивалось в соответствии с установленным в стране (и стабильным) графиком оплаты государственных служащих.

Система управления театрами выстраивалась не только на финансовой основе. Безусловно, ежегодное расписание расходов, «сборов», «оборотов» являлось одной из главных забот Дирекции и итальянские примадонны приносили в ее казну немалый доход. Вместе с тем, мотив «успешности» театрального предприятия в целом подвигал директоров не только на приглашение иностранных знаменитостей «за высокие цены», но и на решение проблем обновления репертуара, на повышение уровня профессионализма русской труппы.

Русские певицы — Степанова и Петрова, не получая европейских гонораров, находясь под «надзором» и опекой Дирекции, тем не менее в полной мере осознавали себя примадоннами, понимая, что от них во многом зависит жизнь оперы⁹². Условия социальной жизни и получения музыкального образования итальянскими и русскими певицами существенным образом отличались, но путь к достижению статуса примадонны был один. Для того чтобы стать «первой», недостаточно только таланта, — необходим профессионализм, обеспеченный хорошими учителями, собственным трудолюбием и постоянной практикой. И в этом стремлении профессиональная жизнь итальянских и русских примадонн полностью совпадала. Русские певицы, получив неплохую выучку у итальянских педагогов, добивались своим талантом и «усердием» исполнения ведущих оперных партий на лучшей отечественной сцене. Мастерство обеспечивало им право на получение статуса примадонны и соответствовавшие

⁹² Об отсутствии примадонн, негативно сказывавшемся на развитии русской оперы, писал в 1851 г. А. Н. Серов: «Мужские роли весьма многие, по крайней мере, из известных опер, могут быть с большим успехом поручаемы гг. Петрову, Артемовскому, Гумбину, Булахову, но в женщинах — недочет. Если бы появилась примадонна, русская опера зажила бы совершенно новою жизнью» (*ИРМ* 5, 312).

ему увеличение жалованья, новые роли, поддержку Дирекции, внимание и подарки от императорского двора.

Особую нишу в карьере примадонн занимала музыкальная журналистика и критика: она оценивала, рекламировала, создавала общественное мнение. И у русских «первых» певиц не было недостатка ни в восторженных откликах любителей музыки, ни в отзывах строгих законодателей музыкального вкуса. Они знали, что такое известность и признание публики. Удавалось ли русским певицам превзойти итальянских примадонн в исполнении итальянских опер? В чем заключалась специфика русской вокальной школы? Ответы на эти вопросы могут быть найдены лишь в результате дальнейших, продолжающихся исследований. Но Степанова и Петрова, учившиеся вокальному мастерству на французской и итальянской опере, после исполнения первых партий в операх Глинки, безусловно, приобрели новый опыт «неевропейского» стиля пения. Петрова незадолго до премьеры «Жизни за царя» в процессе репетиций обратила внимание на один фрагмент партитуры, поразивший ее своей «русскостью».

Не могу умолчать о впечатлении, произведенном на меня первым хором в интродукции, когда на сцену выходят женщины; меня страшно поразила реальность этого хора: во время спокойного напева мужских голосов кучка баб тараторят, как трещотки. После итальянской музыки это было так ново и натурально, что у меня от восторга даже захватило дух (*Петрова-Воробьева 1955, 195*).

Услышав *так* эту музыку и поняв «реальность» сцены, талантливая певица, исполнявшая произведения русских композиторов, не могла не привнести новую для нее интонацию и в манеру пения. Глинка, разучивавший с певцами партии в «Жизни за царя», просил Петрову петь «песенку» Вани «без всякого чувства», напевать как будто «про себя», потому что ее герой в этой сцене не был «героем». Он хотел от «этой песенки... натуры и простоты, но отнюдь не итальянской мелодрамы» (*Там же, 194*). И певица, только что восхищавшая меломанов «бездной чувства» в партии Арзаче, пела партию Вани так, как этого желал композитор.

Литература:

- Вольф-1, 2 1877* — Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года / Сост. А. И. Вольф. СПб., 1877–1884. Ч. 1. Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балеты; Ч. 2. Статистика драматической, оперной и балетной части.
- Глинка 1930* — [Глинка М. И.] Записки М. И. Глинки. М., 2004. По изданию: Записки М. И. Глинки / Ред., вступ. ст., прим. А. Н. Римского-Корсакова. Л., 1930.
- Зотов 1843* — [Рафаил Зотов] Р. З. Большой театр. Рубини и опера // Северная пчела. 1843. 7–8 июня. С. 45.
- Иванов 1895* — Иванов М. М. Первое десятилетие постоянного итальянского театра в Петербурге XIX века (1843–1853 гг.) // Ежегодник императорских театров: Сезон 1893–1894. Приложение. Кн. 2. СПб., 1895. С. 55–95.
- ИРМ 4, 5* — История русской музыки: В 10 т. / Ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. М.: Музыка, 1988. Т. 4. 1800–1825; Т. 5. 1826–1850.
- Ласточкина 1950* — Ласточкина Е. П. Осип Петров. М.; Л., 1950.
- Мартен-Фюжье 1998* — Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж» / Пер. с франц. В. А. Мильчиной и О. Э. Гринберг; вступ. ст., прим., указ. имен. В. А. Мильчиной. М., 1998.
- Огаркова 2011* — Огаркова Н. А. «Русская или итальянская опера?»: полемика критиков и стратегия директоров // Europa Orientalis: В 2 кн. (14/1, 14/2): «Беспокойные музы»: К истории русско-итальянских отношений XVIII–XX веков / Сост. А. д’Амелиа. Салерно, 2011. С. 9–28.
- Одоевский 1956-1* — Одоевский В. Ф. Еще о представлении Нормы // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Ред., вступ. ст., примеч. Г. Б. Бернандта. М., 1956. С. 148–149.
- Одоевский 1956-2* — Одоевский В. Ф. Итальянский театр: Дон Жуан — опера Моцарта // Там же. С. 92–94.
- Панаева 1986* — Панаева (Головачева) А. Я. Воспоминания / Вступ. ст. К. И. Чуковского; прим. Г. В. Краснова и Н. М. Фортунатова. М., 1986.
- Петрова-Воробьева 1955* — Петрова-Воробьева А. Я. По поводу 555-го представления «Жизни за царя» (27 ноября 1879 г.) // Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Глинка: Творческий путь: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 193–198.
- Петровская 1998* — Петровская И. Ф. К истории оперного театра в Петербурге в 1801–1840 гг. // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1997. М., 1998. С. 191–206.

Пружанский 1991 — *Пружанский А. М.* Отечественные певцы. 1750–1917: Словарь: В 2 т. М., 1991. Т. 1.

Раку 2001 — *Раку М. Г.* Русская опера сквозь гендерный лорнет (Рец. на кн.: Buckler J. A. The literary lorgnette: attending opera in imperial Russia. Stanford, 2000) // НЛО. 2001. № 52. С. 353–360.

Розанов 1982 — *Розанов А. С.* Полина Виардо-Гарсиа. Л., 1982.

Степанова — [*Степанова М. М.*] Мария Матвеевна Степанова: Страницка из ее автобиографии // Ежегодник императорских театров: Сезон 1903–1904. Приложение. Вып. XIV. С. 215–216.

Танеев 1885 — *Танеев С. В.* Из прошлого императорских театров: Краткий исторический очерк. Вып. 1–5. СПб., 1885–1890; Вып. 5: Театральные мелочи. СПб., 1890.

Яхонтов 1886 — *Яхонтов А. Н.* Петербургская итальянская опера в 1840-х годах // Русская старина. 1886. Т. 52. № 12. С. 735–748.

Buckler 2000 — *Buckler J. A.* The literary lorgnette: attending opera in imperial Russia. Stanford, 2000.

Анна Порфирьева

Итальянская опера в Одессе: 1809–1865. Южная версия Северной Пальмиры

Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд,
Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы режем речитатив.
Но поздно. Тихо спит Одесса...
А. С. Пушкин

Начало одесской итальянской оперы историки неопределенно относят ко времени постройки театра в 1804–1809 годах. По одной версии проект его принадлежал петербургской знаменитости — Тома де Томону, по другой — француз лишь подправил и одобрил плоды творчества одесского «даровитого художника» и архитектора М. Фароли (*Скальковский 1858, 4*). Здание, выдержанное в духе классицизма, внешне весьма напоминало петербургский Большой театр. Внутри возвышались три яруса лож и галерея, имелись стоячий партер-амфитеатр и 44 кресла перед сценой.

Как и петербургское, население Одессы было очень пестрым по национальному составу, но если в столице преобладали северные гости империи, то южная Пальмира пользовалась популярностью у жителей Средиземноморья. Не удивительно, что именно итальянский театр стал здесь основной формой времяпрепровождения. В городе существовала довольно значительная итальянская диаспора, купцы других наций были также привычны к итальянской опере, имевшейся не только в европейских, но и в азиатских центрах: Смирне, Александрии, Стамбуле¹.

¹ Хотя Ф. Ф. Вигель утверждал, что смешанное одесское общество на самом деле немзыкально и что непонятно, кто поддерживает здесь итальянский театр (*Вигель 2000, 281*), одесситы явно гордились своей уникальностью: ведь их итальянская опера продолжала собирать слушателей и во время войн и полити-

Однако южная доминанта — не единственное обстоятельство, отличавшее Одессу от Петербурга. Одесса была городом преимущественно купеческим. В ней сосредоточилась большая часть морской торговли зерном, медью и другими продуктами российской промышленности. В каждом выпуске «Одесского вестника» самое почетное место занимал преискурант товарной биржи, новости политики и культуры к нему прилагались. Купеческая составляющая сыграла заметную роль в истории одесской итальянской оперы. В 1830–1850-е годы негоцианты выступали в качестве театральных импресарио. Естественно, они держались за те формы театра, которые могли принести доход, всячески урезая «лишние» траты, и поэтому нередко просили городскую управу освободить их от повинности содержать еще и русскую труппу. Длительными периодами итальянская опера (с балетом, иногда без него) была в Одессе единственной формой развлечения. Некоторые импресарио настаивали к тому же на своей монополии, так что, кроме редких гастролей русско-украинских театральных трупп, путешествовавших по Новороссии, и концертов европейских музыкантов, одесситам, в сущности, не предоставляли выбора, и они продолжали исправно посещать спектакли итальянцев. В этом состояла еще одна особенность одесской театральной жизни. Заключая контракт, импресарио подписывался на постоянное обновление репертуара (не менее 4–8 новых постановок в год) и солистов². С другой стороны, публика, слушая по многу раз одни и те же оперы в новом исполнении, разнообразила впечатления, способствовавшие оценке качества голоса, вокальной техники и артистических дарований итальянских солистов, а так-

ческих смут, и в те годы, когда в России не было ни одной постоянно действовавшей труппы итальянских белькантистов. Постоянным для Одессы явлением была продажа театральных лож приезжавшим на летнее лечение и морские купания. В этот период цены возрастали, и местные держатели абонементов с лихвой покрывали свои расходы.

² Оригинальные документы по одесскому театру и его функционированию в XIX веке не сохранились. В 1886 году некий барон Витте, товарищ одесского городского головы, сделал экстракт из тогда еще существовавших документов в целях улучшения театрального дела в новом строящемся на месте сгоревшего роскошном театральном здании. Эта записка была напечатана и в настоящее время является единственным «архивным» источником по истории одесской итальянской оперы (*Краткая записка 1886*).

же уровню требований, которые к ним предъявлялись. Бывало, что признанные боги Европы получали «четверочку» от местных авторов газетных фельетонов: то голос слабоват, то холодная игра...

Существует множество легенд о начальном периоде существования итальянской оперной труппы в Одессе. Некоторые считают, что спектакли давались еще до окончания строительства каменного театра, на временной сцене, устроенной в доме Ржевуской на Ришельевской улице. Одесский журналист-краевед О. И. Губарь полагал, что «небольшая комическая опера» выступала на сцене театра с момента его открытия в 1809 году (Губарь 1993, 12). А. А. Скальковский, опиравшийся на те же документы, на которые ссылается «Краткая записка», называет 1812 год. Из нее же следует, что находившиеся в Одессе итальянские певцы Джакомо Замбони (Zamboni) и Джованни Монтовани (Montovani) 17 сентября 1811 года подали в театральный комитет при городской управе прошение на двухлетний контракт по содержанию итальянской комической оперы из шести лиц и балета из десяти танцовщиков и одного балетмейстера. Платить артистам импресарио намеревались из «вечеровых сборов», а содержание оркестра должна была взять на себя городская администрация (2000 рублей в год). Контракт начинал действовать с 1 марта 1812 года (Краткая записка 1886, 9).

Однако летом 1812 года Одессу поразила чума. Эпидемия унесла 2632 человека, в то время как все городское население составляло не более 20 тысяч. Скальковский полагал, что артисты «одни из первых» подхватили чумную заразу. Но, поскольку нам известны лишь трое певцов, определенно выступавших в одесском театре в 1810-е годы, можно констатировать, что все они благополучно пережили мор: их имена встречаются в одесских хрониках много позднее 1812 года.

Имена эти Губарь разыскал в редких театральных заметках, попадавших в первой газете Новороссии: «*Messenger de la Russie Méridionale*». Помимо упомянутых Замбони и Монтовани он называет еще «хорошего тенора» Протео Шикинтаса (Scichintas). К сожалению, о нем известно только то, что в 1816 году он скончался в Одессе и после этого дела у труппы пошли плохо. По-видимому, он и был *tenore primo*, на котором держался репертуар. О Монтовани известно, что он уже в пушкинские времена (июль 1823 — август

1824 года) входил в состав театрального комитета и сверх того содержал «клубную залу» при отеле Ж. Рено³, в котором жил Пушкин.

Больше всего известий удалось собрать о Джакомо Замбони⁴. Это был известный *basso buffo*, возможно, происходивший из старинного рода музыкантов. Некий Джованни Замбони был знаменитым композитором и виртуозом игры на теорбе, лютне, барочной гитаре (вторая пол. XVII — первая четверть XVIII века, Рим — Пиза). Сохранились его печатные ноты, музыка Джованни до сих пор исполняется. Другой гипотетический предок «нашего» одесского Замбони в 1582 году пел в римской Сикстинской капелле. У Джакомо также был прославленный брат Луиджи Замбони (Болонья, 1776 — Флоренция, 28 февраля 1837), *basso-baritono*. Он пел в Неаполе, Венеции, Парме, в Миланской *Ла Скала* и вошел в историю благодаря тому, что стал создателем партии Фигаро, написанной для него Дж. Россини (премьера в римском театре *Арджентина* в декабре 1816 года). Джакомо Замбони⁵ упоминается одесскими источниками как первый антрепренер итальянской труппы. На самом деле контракт был подписан одним Монтовани, а Замбони принял на себя управление в 1816 году.

³ Возможно, это наш петербургский знакомец, некогда импресарио Французской комической оперы.

⁴ Конечно, правильная транскрипция фамилии «Дзамбони», но поскольку во всех источниках его называют «Замбони», сохраняю эту транскрипцию во избежание лишней путаницы.

⁵ В современной справочной литературе имеются сведения только о Луиджи Замбони. Многочисленные упоминания о Джакомо Филиппо Замбони удалось найти в каталоге печатных либретто К. Сартори (*Sartori 1992, 679*). Там перечислено 21 либретто с распределением ролей, где Джакомо Замбони указан как исполнитель басовых партий. Этот список охватывает 1788–1798 гг. Замбони выступал в Пезаро, Реджио, больше всего — в Венеции, где в течение 1795–1798 гг. пел в театрах S. Moisè и S. Benedetto.

Импресарио одесской труппы определенно звали Giacomo. В письменных переговорах о приезде одесских итальянцев на гастроли в Москву (1818–1819) его именовали «Яков Замбони». См.: *Кашин 1927, 34* (речь идет о выступлениях итальянской труппы Замбони в Москве в 1821–1827 годах). Леонид Гроссман, упоминая одесскую труппу, также называет Замбони Джакомо (*Гроссман 2005, 175, 373*). Вероятность того, что Джакомо Замбони выступал в труппе А. Казаси в Петербурге (1803–1806), затем примерно с 1807–1808 по 1819 в Одессе, а в 1821–1827 гг. в Москве, — достаточно велика, поскольку большинство исследователей называет именно его имя, а также по причине простых арифметиче-

Здесь необходимо сделать небольшое отступление. Несмотря на продажу абонементов и достаточно высокие, не уступавшие петербургским цены, несмотря на постоянно увеличивавшиеся субсидии городской управы, импресарио оперы не в состоянии были поддерживать положительный бухгалтерский баланс. Один за другим они неизменно прогорали и просили о досрочном расторжении контрактов и погашении долгов артистам. Подозревая, что иностранцы наживаются на казенных деньгах, новый генерал-губернатор граф М. С. Воронцов в 1825 году учредил для наведения финансового порядка временный комитет, изгнав с должности очередного итальянского импресарио. К его разочарованию, управление чиновников принесло еще бóльшие убытки. С тех пор контракты на содержание театра заключались вместе с контрактами на беспощадную торговлю. Городская управа надеялась, что доходы от маркитантства покроют все растущие траты на итальянскую оперную труппу. Но и этого было недостаточно⁶.

Итак, Монтовани в 1816 году столкнулся с затруднениями и досрочно расторг контракт. Замбони принял труппу при условии, что на оркестр ему будут давать вместо 2000 рублей — 5000 рублей, а в декабре того же года поднял сумму субсидии до 10 000 рублей в год. Он намеревался совершить поездку в Италию для найма новых артистов, «не хуже бывших», и других потребных для театра служащих — живописца, машиниста, балетмейстера. Возможно, из этого путешествия он вернулся со своим великим братом Лу-

ских подсчетов. Если Дж. Ф. Замбони начал выступать в 22–25 лет, то в Москве он мог обосноваться, когда ему было около 60. Поскольку к концу антрепризы критики отмечали, что голос Замбони почти пропал, это лишь подтверждает мое отождествление. Луиджи Замбони, которому Е. Петрушанская приписывает в том числе руководство одесской труппой, физически не мог быть в то время в Одессе, т. к. в 1811, 1812, 1816 гг. определенно был в Италии (*Петрушанская 2009, 46–59*). Дополнительная деталь, позволяющая разделить Луиджи и Джакомо Замбони — имена их талантливых детей. Дочь Замбони — одесского антрепренера — звали Густавиной (*soprano*, см. далее), а дочь Луиджи, о которой сообщает Петрушанская, называлась Джузеппиной Замбони-Реморини (*contralto*; там же, 56).

⁶ В «Краткой записке» наиболее подробно проанализирована именно финансовая часть дела. Чтобы не утомлять читателей бухгалтерскими выкладками в тексте статьи, отсылаю к этой полезной брошюре.

иджи. Напомним, что в старину театральная труппа чаще всего была своего рода семейным предприятием. Когда Джакомо Замбони выступал на петербургской сцене в составе труппы Казасси (1803–1806), вместе с ним пела его хорошенькая жена (soprano), отмеченная несколькими мемуаристами. Нет оснований полагать, что она не последовала за мужем в Одессу. Кроме того, в одесской прессе 1810-х годов появляются восторженные стихи, адресованные дочери Замбони Густавине — молодой певице⁷. Можно предположить, что в какой-то момент на одесской сцене подвизались сразу четверо Замбони, если верна догадка о том, что знаменитый россиниевский Фигаро, Луиджи Замбони, мог прибыть в Одессу вместе с братом весной 1817 года. Иначе кем был тот «занедуживший брат», вместе с которым Джакомо 19 августа 1818 года попросился «во отечество»? (*Краткая записка 1886*, 11)⁸.

Впоследствии Джакомо, если верить ссылкам, часто не называющим имен, был импресарио московской итальянской труппы (с 1821 года), а Луиджи Замбони в течение трех сезонов руководил труппой, выступавшей в Петербурге с 17 января 1828 года. Впрочем, и эта реконструкция занятий братьев Замбони в России не является безусловно достоверной. В Петербургской итальянской опере, согласно А. И. Вольфу, пели «Zamboni soprano» и «Zamboni basso buffo» (*Вольф* 1877, 17). А поскольку и Луиджи, и Джакомо в словарях охотно называют «буффо», и тесситура голоса у них, по-видимому, была близкой, — это мог быть любой из братьев. Остается опираться только на свидетельство В. Ф. Одоевского, встречавшего именно Луиджи Замбони в Петербурге в середине 1830-х годов⁹.

Полная сомнений история деятельности братьев Замбони в России очень показательна для всего рассматриваемого периода.

⁷ В 1814 г. некто Джироламо Пеццола напечатал в Одессе нежный сонет, посвященный совершенствам синьорины Густавины (сонет полностью приведен у Скальковского).

⁸ Кстати, до нашего времени продолжало сохраняться предание, что «в спектаклях участвовали братья Замбони (певец и дирижер)» (*Кацанов* 1960, 407).

⁹ Е. Петрушанской удалось доказать, что в петербургской итальянской труппе 1828–1831 гг. пел именно Луиджи Замбони. Его контракт и другие документы нашлись в фонде Дирекции императорских театров в РГИА (*Петрушанская* 2009, 51).

В прессе имена музыкантов упоминались в виде исключения. Огромный массив документов по театральным делам, особенно если речь идет о провинциальных театрах или бродячих труппах, — безвозвратно утрачен. В Одессе, например, даже отсутствуют подшивки местных газет за XIX век. Только благодаря высокому статусу официальные губернские ведомости: «Одесский вестник» и «*Journal d'Odessa*» — поступали в петербургскую Публичную библиотеку и почти полностью тут сохранились. Мелкие театральные издания, афиши, либретто (исправно печатавшиеся антрепренерами) — исчезли. Поэтому, встречая массу «петербургских» фамилий в списках певцов одесской итальянской оперы, мы не всегда можем уверенно их идентифицировать. Театральные семьи Италии были очень многочисленны: 5–7 артистов с одной и той же фамилией могли одновременно петь на разных сценах Европы¹⁰. Кстати, бывает, что имена солистов становятся дополнительным катализатором путаницы. Как известно, в Италии человеку дают несколько имен, и сообразить, что, например, «Луиджи» и «Лодовико Фердинандо» — это одно и то же лицо, бывает весьма непросто. Приходится делать предположения об идентичности, основываясь на приблизительной хронологии и на том простом обстоятельстве, что люди, где-то удачно выступавшие вместе, имевшие успех и продемонстрировавшие коллегам свой высокий профессиональный уровень, и в дальнейшем будут стремиться вместе выходить на подмостки, опираясь на уже выученный репертуар и впетые, отрепетированные ансамбли.

В Петербургской труппе в 1828–1831 годах кроме Замбони встречаются и другие приметные «одесские» фамилии: Бартоллучи (*Bar-tolucci; contralto*, 1828), Този (*Tosi; basso*, 1828–1831)¹¹, Маффеи

¹⁰ Например, певец с фамилией «Брамбилла» в моей коллекции набралось шесть. Две из них носили одно и то же имя «Тереза».

¹¹ В начале 1820-х гг. зафиксированы концерты «певицы Бартоллучи» (24 марта 1823) и «певца Този» (22 дек. 1824 и 20 февр. 1825) в Москве. Този пел в спектаклях московской итальянской труппы Замбони (*Кашин 1927, 41*). (Кашин — квалифицированный архивариус, изучая документы по театру Юсупова, вытащил на свет божий большое количество материалов по московской труппе Замбони и присовокупил их анализ к исследованию, посвященному юсуповскому крепостному театру, на том основании, что итальянцы пользовались покровительством князя.) Затем Този выступал в петербургской ан-

(*Maffei; contralto*, 1829–1830), Феста Маффеи (*Festa Maffei*; новое лицо, — Франческа; *prima donna, soprano*, 1831). Господин Този, бас, фигурирует в одесской прессе в 1834 году (возможно, это он и есть), вместо контральто в Одессе появляется бас буффо Бартолуччи (1822), а много позже, в 1851 году фамилия Бартолуччи вновь возникает в связи с концертом итальянских певцов (понять, мужчина это или женщина, из текста «*Journal d'Odessa*» невозможно). Маффеи в виде примадонны сопрано присутствует в одесской труппе в 1841 году¹².

* * *

История всякого оперного театра держится на двух китах: исполнителях и репертуаре. Вследствие невозможности втиснуть пятидесятилетие активно действовавшего театра в ограниченные рамки статьи сосредоточусь на артистах, поскольку репертуар одесской оперы не имел каких-либо существенных отличий от репертуара других подобных театров. Из огромного списка — 187 персон (см.: Приложение 3) — вниманию читателя будут предложены те, кто так или иначе имел отношение к петербургской Казенной итальянской опере в ее наиболее блестящую эпоху, а также певцы, пользовавшиеся любовью одесской публики, и, наконец, те, кому посчастливилось войти в историю, то есть в современную исследовательскую и справочную литературу. Будем двигаться по хронологической оси, поскольку она дает наилучшую возможность составить представление об истории итальянской оперы в Одессе.

После отъезда братьев Замбони заявку на заключение контракта с Городской управой подал итальянец Буонаволио, родом из Пизы.

трепризе 1828–1831 годов. Позже информация об этом певце двоятся. Как бас он упоминается в составе Одесской труппы 1834 г. Петрушанская же утверждает, что он — тот самый Доменико Този, который в 1832 г. присоединился к русской императорской оперной труппе и пел партию Фарлафа в премьеры оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» (Петрушанская 2009, 56–57).

¹² Сведений об этой певице найти не удалось. Очевидно лишь одно — она не отождествляется со знаменитой россиниевской певицей Франческой Феста Маффеи, певшей в Милане, Риме, Венеции, Париже и Санкт-Петербурге. В российской столице она и скончалась в ноябре 1835 г.

На родине он назывался *Buonavoglia* (*Leonardo Guglielmo* или *Luigi*) и приобрел известность как литератор, написавший либретто к относительно популярной опере Ф. Паэра «Агнесса» («*Agnese*»; др. вариант названия «*L'Agnese di Fitzhenry*», премьера в Милане в 1818 году, кстати, роль Агнессы в этом спектакле исполняла уже упомянутая Франческа Маффеи Феста). Буонаволио каким-то образом уговорил генерал-губернатора графа А. Ланжерона подписать фантастический контракт, по которому театральный комитет был должен выдавать ему на содержание труппы по 20 000 рублей в год и к тому же обеспечить артистов квартирами. На поездку в Италию и приглашение новых певцов Буонаволио получил 7000 рублей, а сборы со спектаклей шли в карман импресарию.

Пока Буонаволио набирал новую труппу, театр отремонтировали: расширили сцену, повесили расписной занавес, большую люстру, покрасили зрительный зал и подновили ложи¹³. Цены на абонементы существенно возросли¹⁴. Но это не спасло антрепренера от очень скорого разорения. Труппа Буонаволио начала давать спектакли 1 апреля 1821 года, а в январе 1823 года импресарию уже задолжал артистам около 30 000 рублей. Через некоторое время появилось новое лицо — негоциант Цезарио Негри (см.: Приложение 2), но и последний в 1825 году разорился и был заменен временным комитетом. Дальнейшие перипетии финансового состояния итальянской оперы вплоть до 1842 года неизвестны, поскольку уже во времена составителя «Краткой записки» (1886) никаких документов не нашлось.

¹³ Перестройкой театра руководил пьемонтский архитектор Ф. Боффо, он же впоследствии построил на бульваре дворец графа Воронцова, который стоит до сих пор. Живописные работы исполнил Гвиди, его расписной занавес украшал театр до последней переделки в 1831–1833 гг. (*Скальковский 1858, 13*).

¹⁴ Чтобы покончить с вопросом о театральных ценах, приведем некоторые данные разных лет. В 1811 г. полугодовой абонемент стоил: ложа бенуара и бельэтажа — 100 р., ложа 1-го яруса — 75 р., кресло — 37 р.; вечерняя плата: кресло — 40 к., партер (стоячий) — 25 к., раек — 10 к. (*Там же, 6–7*). В 1823 г. абонирование ложи бенуара стоило уже 230 р., бельэтажа — 300 р. (лит. ложи — 600 р.), 1-го яруса — 300–250 р., 2-го яруса — 150 р. (в абонемент входили все предполагавшиеся спектакли числом 86). Плата за вечернее представление составляла: бенуар — 8 р., бельэтаж — 15 р. (лит. 35 р.), 1-й ярус — 10 р., 2-й ярус — 5 р. кресло — 3 р., партер (по-прежнему стоячий) — 1 р. 40 к. (*Краткая записка 1886, 15*).

Вместе с тем, Скальковский, да и многие газетные фельетонисты, писавшие об итальянской опере в 1850-е годы, утверждали, что

лучшим периодом для славы одесского театра было время между 1821 и 1842 годами, то есть в течение 20 лет, с малыми только промежутками. Тогда Одесса слышала истинно знаменитых артисток: *Арриги*, *Каталани* (la jeune), *Рикарди*, впоследствии известная под именем Марикони, *Замбони*, знаменитую своим голосом, и *Монари*, *Висконти*, *Монтичелли* и др. — своею красотою. Теноры Монари, Молинелли и др. были хороши, но всегда достоинством своим стояли ниже басов в роде Дезиро и Този, и баритона, как наш бесценный Марини; буффы: Замбони, Бартолуччи, Грациани также были превосходны (*Скальковский* 1858, 13).

Почти все, перечисленные Скальковским итальянцы (за исключением Замбони, Дезиро, Този и Грациани), выступали на одесской сцене в первой половине 1820-х годов. В газетах этого времени встречаются имена Мариетты Арриги (Arrighi, 1822), Бартолуччи (Bartolucci, 1822), Гульельмо Каталани и его жены Аделины (Catalani, 1822–1824), Анджело Квадро (1824), мадам Кардани (1824), Франческо Фьорини (Fiorini, 1822), господина Гульельми (Guglielmi, 1822), Клементины Линари (Linari, 1822), Франческо Монари (Monari, 1824), господина Молинелли (Molinelli, 1825–1826), Аделаиды Риккорди-Морикони (Riccardi-Moriconi, 1822–1831), мадам Аделаиды Ринальди (Rinaldi, 1825–1826). Из всех названных только фамилия Каталани что-то говорит современным опероманам. Но... она была получена нашей певицей благодаря ее бракосочетанию с родным братом настоящей великой Каталани — Анджелики¹⁵. Впрочем, следы «одесской» Каталани с трудом, но обнаруживаются в анналах итальянской оперы. В 1818 году Аделина пела партию *mezzosoprano* в премьерном спектакле оперы Г. Доницетти «Энрико Бургундский» («*Enrico di Borgogna*», *semiseria*, в 2-х актах, театр *Сан Лука* в Венеции) и в одноактном фарсе «Сумасбродство» («*La follia*», там же, тогда же). Учитывая, что «Энрико» был первой оперой Доницетти, увидевшей свет рампы и имевшей определенный успех, можно предположить, что начинающему маэстро дали

¹⁵ Каталани (Catalani) Анджелика (1780–1849). Выступала в Петербурге и Москве (1820-е гг.).

певцов, которые, по крайней мере, не должны были провалить его детище. В представлении вместе с Аделиной Каталани, участвовал впоследствии очень знаменитый бас-баритон Джузеппе Фьораванти, так что у певицы были шансы обратить на себя внимание.

В Одессе примадонны Каталани и Арриги были окружены настоящим поклонением. В их честь сочиняли столько поэтических подношений, что, в конце концов, «*Messenger de la Russie Méridionale*» объявил о том, что «любители поэзии и музыки назначили награду за лучший акrostих». Она и была присуждена за некий opus, опубликованный в газете 18 апреля 1822 года, — «несмотря на некоторые погрешности против стихосложения» (*Скальковский 1858, 16*). Сия поэза «доставила нам удовольствие принести дань хвалы двум нашим артисткам, приобретшим неоспоримым своим талантом благородность публики» (*Там же*). В Бюллетене, посвященном великопостным концертам, имевшим место в том же 1822 году, упоминаются еще несколько подробностей, касающихся артистов антрепризы Буонаволио:

Бартолуччи (*buffo comico*) так же мило и забавно пел в концертах, как и на сцене: в знакомых публике пьесах он напоминал об операх, в которых он был превосходен, — в незнакомых обещал быть столь же хорошим, как и в первых. Монари (*tenore*) продолжает восхищать и своею методою, и своим голосом. Госпожа Каталани вблизи еще больше красавица, нежели издали; ее голос так хорош, так нежен, что мы умоляем ее оставить его в том виде, в котором его создал Господь, и не усиливать излишними выскочками [*sic!* Возможно, переводчик не понял какого-то термина. — *А. П.*]. В особенности превосходно она спела каватину из оперы «*Italiana in Algeri*» [Дж. Россини]; в ней она была так восхитительна! Но это ощущение фельетоны и акrostихи лучше вам расскажут, нежели я, чего вероятно с нетерпением ожидают и г. Даваillon (издатель *Messenger*) и самая публика. Жаль очень, что госпожа Арриги не порадовала нас в концертах; говорят, ее контракт к тому не обязывает (*Там же, 19*).

В конце 1824 года чета Каталани отправилась в Москву, и больше в Одессе не появлялась. В 1825 году петербургская пресса анонсировала два концерта Аделины Каталани: 8 марта — «в филармоническом зале у Казанского моста» и 12 апреля — «в старом фи-

лармоническом зале» (*Jonsson 2004, 49–50*)¹⁶. 28 февраля 1828 года газета «Sankt-Petersburgische Zeitung» напечатала объявление о ее отъезде.

Еще одной ниточкой, связавшей одесских и петербургских ита-ломанов, стал тенор Франческо Монари, выступавший в Одессе в 1822–1824 годах. В апреле 1827 года он покинул Санкт-Петербург вместе с женой Каролиной. А с января 1828 года стал выступать в столице в составе вновь приглашенной стараниями М. Ю. Виельгорского итальянской оперной труппы. Все три сезона существования этого театра (до лета 1831 года) он пел в Петербурге те же оперы Россини, что шли на одесской сцене. 18 декабря 1828 года в «Sankt-Petersburgische Zeitung» было отмечено его участие в концерте Филармонического общества, состоявшемся на следующий день. Исполнялась любимая петербуржцами оратория Й. Гайдна «Творение» («Die Schöpfung»), вместе с Монари солировали Софи Шоберлехнер и упоминавшийся бас Този, партию хора исполняла Придворная певческая капелла.

Столь пышное артистическое окружение наших итальянских одесситов, внимание к ним двора и столичных любителей *bel canto* — свидетельство их артистического обаяния и профессиональной состоятельности. Поэтому, когда сталкиваешься с пренебрежительно-высокомерными высказываниями в адрес «странников по итальянской провинции», им не хочется верить хотя бы потому, что многих мы находим в исполнительских составах премьер Россини, Паэра, Доницетти на наиболее престижных сценах Венеции, Пизы, Милана, Неаполя, Рима...¹⁷. В качестве примера приведу весьма

¹⁶ В хронографе концертов, составленном для «Истории русской музыки», упоминается еще об участии Аделины Каталани в благотворительном концерте Женского Патриотического общества (СПб. 16 марта 1825) (*ИРМ 4, 405*).

¹⁷ Понятие «провинции» в Италии первой половины XIX века окрашено совершенно иначе, чем в России. Итальянского государства в современном понимании еще не существовало. Флоренция была столицей герцогства Тосканского, Венеция — столицей Венецианской республики, Неаполь — столицей королевства Неаполя и обеих Сицилий и т. д. В многочисленных столицах насчитывалось примерно полтора десятка ведущих оперных сцен, имевших вековые традиции и серьезные требования к композиторам и исполнителям. Успех на этих подмостках быстро превращался в общеевропейский.

злую инвективу из «Записок» Ф. Ф. Вигеля. Вернувшись в Одессу зимой 1823–1824 года, мемуарист окидывал саркастическим взглядом местную возню национальных партий, заменившую политику, нравы прижимистых купцов и потерявших страх божий аристократов. И в опере он видел то же, что на одесских улицах, залитых липкой грязью.

Не будучи музыкантом, — сетовал столичный чиновник, — я с некоторого времени, благодаря Россини, сделался страстным любителем итальянской музыки и оттого не мог терпеть в ней посредственности, а тут все было ниже ее. Что сказать мне о певцах и певицах? Я видел в них кочевой народ, который, перебивав на всех провинциальных сценах, в Болонье, Сиене, Фераре и других местах, привозит к нам свои изношенные таланты. Через год, через полтора их прогонят; но те, коих выпишут на их место, не лучше их. Я назову примадонну Каталани <...> да хорошенькую Витали, да тенора Монари, который пел довольно приятно, но так слабо, что в середине залы его уже слышно не было. Давали прекрасные оперы: «Севильского цирюльника», «Итальянку в Алжире», «Сороку-воровку», но что за исполнение! А все согласно хлопали, хвалили (Вигель 2000, 282).

Рискну предположить, что тенора, которого не слышно дальше середины зала, ни одесская, ни петербургская публика не стала бы терпеть по три сезона кряду и что «достойные восхищения голос и метода» Монари снискали ему благодарную любовь и Северной, и Южной Пальмиры.

* * *

В начале 1830-х годов в одесской итальянской труппе из прежнего состава оставалась только примадонна Риккорди-Морикони (*contralto*, 1822–1831, 1834?), но и она в скором времени исчезла. Возможно, ее заменила мадам Катарина Монтичелли, упомянутая в прессе в 1831 году (без имени)¹⁸. В итальянских оперных хрони-

¹⁸ См.: Горновский 1904–1906. Автор приводит отрывок из стихотворного описания Одессы, принадлежавшего перу В. Домонтовича. Попали в это описание и наши примадонны: «Передо мною Морикони / Одета в рыцарские брони, / И Монтичелли вижу тут: / Очаровательно поют / Две несравненные актрисы!...» И далее еще две страницы в том же духе. Впрочем, поэма отчасти информативна.

ках эта певица-сопрано присутствует как исполнительница главной партии в премьерной постановке оперы Доницетти «Цыганка» («La zingara», *Teatro Nuovo*, Неаполь, 1822). С 1832 года на одесской сцене начал выступать *basso buffo* Винченцо Грациани, снискавший симпатии местной публики и проживший здесь до 1842 года. По-видимому, он принадлежал к большой и очень знаменитой семье оперных певцов, из которой был родом и величайший вердиевский баритон Франческо Грациани (Graziani, 1828–1901), покоривший Петербург в сезон 1861/62 года. Кстати, рядом со старшим Грациани в одесской хронике 1841–1842 годов появились еще Максимилиан Грациани и «Грациани-сын» (Louis; Luigi? Lodovico?). Обозреватель характеризовал последнего как молодого пианиста и начинающего композитора, но не лишено вероятности, что это был будущий знаменитый тенор Лодовико Грациани (1820–1885), который дебютировал на сцене театра Корсо в Болонье (1845), а затем пел в Риме, Флоренции, Триесте и других городах Италии. В 1842 году «Одесский вестник» информировал публику о том, что «г. Грациани-сын даст в субботу 2 мая перед отъездом своим в Италию большой вокальный и инструментальный концерт, в котором примут участие все артисты итальянской оперы...»¹⁹. С этой даты прекратились и упоминания о буффоне Винченцо, который, по словам фельетонистов, обладал чрезвычайно подвижной физиономией и пользовался неизменным успехом в комических операх и фарсах.

В 1834 году состоялось значительное обновление и пополнение итальянской труппы. Появились две примадонны: мадемуазель Тассистро (Tassistro, *soprano*, 1834–1836) и мадам Патти-Барилли (Patti-Barilli, 1834–1835), а также два тенора: Патти и Маньяни, и бас Този (все 1834–1835). Помимо них упоминаются еще мадемуазель Фабри (Fabri, 1834–1836), «молодой тенор» П. Червати (Cervati, 1834), бас Бецци (Bezzi, 1835) и «новый комик» Коппини (Coppini,

Из нее мы узнаем, что Монтичелли пела «не очень», но зато была неотразимо прелестна и могла лишить покоя одним взглядом. Морикони, прославленная поколениями одесских меломанов, была не так ослепительна, но пела как ангел. В «рыцарских бронях» она, вероятно, изображала Танкреда или Теобальда, созданных Россини для контральто-травести. В честь Морикони написал стихотворение и приятель Пушкина В. И. Туманский (*Туманский 1902, 190*).

¹⁹ Одесский вестник. 1842. № 34. С. 155.

1834–1836). Для одесской оперной публики наибольший интерес могли представлять супруги Патти и девица Тассистро, которыми не могли нахвалиться обозреватели.

Чета Патти (Salvatore Patti, *tenore*, 1800–1869; Caterina Patti-Barilli, *soprano* или *mezzosoprano*, ум. в 1870) вошла в историю оперы уже потому, что произвела на свет Аделину Патти — оперную диву, ставшую легендой. Однако и сами родители пользовались высокой профессиональной репутацией. В 1836 году, сразу по возвращении из Одессы, Катерина Патти-Барилли пела главную партию в премьерном спектакле оперы Доницетти «Осада Кале» («L'assedio di Calais», театр *Сан Карло*, Неаполь, 1836). Ее муж тоже выступал в операх Доницетти, правда, на вторых ролях. «Journal d'Odessa» отзывался о них обоих в превосходных тонах: описывая спектакль вновь поставленной оперы Доницетти «Римский изгнанник» («L'isule di Roma»), редактор хвалил «широкий и величественный» стиль музыки, «прекрасный голос г-на Патти», — гибкий, подвижный, с выразительной «филировкой каждого тона», — и сообщал о мадам Патти, что она прелестна, грациозна, и что ее очаровательный голос, в котором звучит душа, местами сверкает как бриллиант, никогда не подвергаясь форсированию²⁰. Судя по тому, что в опере Беллини «Капулетти и Монтекки» («I Capuleti e I Montecchi») мадам Патти исполняла партию Ромео²¹, у нее было *mezzo*, хотя иностранные словари приписывают ей *soprano*²². О господине Този французская газета сначала заметила, что он «молод, пылок и не лишен таланта», а затем похвалила его за «глубокое понимание роли» верховного жреца в «Норме»²³. Впрочем, в роли Фигаро («Севильский

²⁰ Journal d'Odessa. 1834. № 49.

²¹ Ibid. № 80. P. 319.

²² В оперной практике XIX века нередки случаи, когда вокалисты с большим диапазоном и колоратурой пели в «соседних» регистрах. Кроме того, широко практиковалась транспозиция, иногда доходившая до нелепости. Например, описывая московский спектакль по опере Моцарта «Дон Жуан», С. П. Жихарев сообщал: «...партия Дона Жуана написана для баса, а ее пел тенор; Дон Оттавио — роль тенора, а ее исполняла мадам Шредер — сопрано; <...> о Мазетто нечего и говорить: басовую партию пел контральтино. Для всех этих господ Нейком должен был партии транспонировать и оттого в *morceaux d'ensemble* произошла некоторая нескладница» (Жихарев 1955, 161).

²³ Journal d'Odessa. 1834. № 49; 1835. № 42. P. 166.

цирюльник») Този показался журналисту совсем не комичным, а, напротив, чересчур интеллигентным. У певца — «очень красивый голос», «но в 1835 году этого недостаточно»²⁴.

Тассистро пела Джульетту в опере Беллини «Монтекки и Капулетти», Дездемону в «Отелло» Россини, Изабеллу в его же «Итальянке в Алжире», но более других образов, созданных ею на сцене, одесситов пленила Норма. Фамилию этой, по-видимому, выдающейся артистки пока не удалось разыскать ни в каких источниках помимо одесских газет. Тем не менее, она заслуживает упоминания вследствие превосходных степеней совершенства, которыми ее наделили местные фельетонисты²⁵. Рецензент «Отелло» помимо красоты голоса отметил у Тассистро «очень точную интонационную выпуклость каждого мотива», похожую на методу пения Джудитты Пасты²⁶, рецензент «Нормы» хвалил ее несомненный музыкально-артистический талант, благородство движений и жестов, патетичность, трогательную, со слезами в голосе интонацию, наконец, высочайший уровень вокальной виртуозности²⁷. Много позже, при восстановлении «Нормы» в 1842 году, обозреватель с элегической грустью писал:

С тех пор когда Тассистро — чудесная Норма одесского театра — в последний раз сокрылась от наших взоров в пылающем костре и потом действительно умерла, с тех пор мы храним поэтическую память о незабываемой примадонне; но истинной Нормы уже не видели и не слышали мы...²⁸

²⁴ Ibid. 1835. № 47. Р. 185–186.

²⁵ На основании анализа одесской периодики Я. С. Кацанов утверждал, что «исполнительский успех Тассистры... равен славе ее предшественниц: Густавины Замбони... Аделины Каталани и Аделаиды Морикони» (Кацанов 1955, 413). В подтверждение исследователь приводит стихи «посетителя итальянского театра» Ивана Бороздны:

Когда Тассистра молодая
На сцену скромно выступая,
Невольно первенство брала,
Она волшебницей была.
В ней все прельщало: голос чистый,
Столь свежий, звонкий, серебристый...

²⁶ Journal d'Odessa. 1834. № 93. Р. 373.

²⁷ Ibid. 1835. № 42. Р. 166.

²⁸ Одесский вестник. 1842. № 79. С. 371.

Печальный намек журналиста дает основание предположить, что Тассистро умерла молодой, возможно, в Одессе, и только поэтому не получила причитающуюся ей долю европейской славы.

Великим постом 1836 года театр опять подновили: улучшилось освещение, появились новые кулисы и сценические машины. Частично заменили и труппу. Из «старых» солистов в апреле оставались Тассистро, мадемуазель Фабри, господа Бецци и Коппини. Были вновь ангажированы примадонна сопрано мадемуазель Каролина Патери (Pateri), господин Гаэтано Контини (Contini, *tenore primo*), мадам Каролина Контини, мадам Вентури (Venturi), господин Джузеппе Марини (Marini, *basso-baritono*), Берлендис (Berlendis, Ernesto, по другим источникам Alessandro, *basso buffo*) и капельмейстер Жан-Баттист Буффье, остававшийся в этой должности более 20 лет — до 1858 года. Но больше всего приобретений для одесской оперной труппы было сделано в 1838–1840 годах. В ней появились два новых тенора: Бурначчи (Burnacci) и Пьетро Джентилли (Gentili, *tenore seria*; оба в 1838); три сопрано: Клаудиа Корбелла и сестры Газиелло (Gasiello, Вероника и Джузеппина, все в 1838); два контральто: Мариетта Газон (Gason) и Каролина Бутилье (обе в 1838), а затем еще две примадонны сопрано: Розалинда Кальмари (Calmari, 1839) и Элизабетта Бельтрами-Бароцци (Beltrami-Barozzi, 1840). Вдобавок к уже имевшимся на службу были приглашены еще три баса: Дезиро, Антонио Дельвиво (оба *bassi cantanti*) и Джан-Баттисто Джигани (Giani, *basso primo*, все в 1838). Впрочем, полного списка итальянской труппы в 1838–1841 годы в газетах разыскать не удалось. К тому же сведения, публикуемые в одесской прессе и в столичных изданиях, весьма серьезно отличались друг от друга. Полагаю, что некоторые имена, возникавшие, например, в «Северной пчеле» или в «Санкт-Петербургских Ведомостях», относились, скорее, к области *desiderium*. Напомню, что, поскольку одесская итальянская опера на рубеже 1840-х годов была *единственной в России*, ее успехи и реалии заинтересованно обсуждались в петербургской и московской периодической печати. В 1839 году «Северная пчела» даже опубликовала подробный обзор одесского оперного сезона с разбором причин, кои мешали одесситам наслаждаться другими формами театра. К чести одесских обозревателей оперы следует отметить,

что в их жанровом меню акrostихи, славящие примадонн, и восторженные «ахи» по поводу *brillianté, vérité, virtuosité* их исполнения именно с конца 1830-х годов начинают сменяться вызывающими определенное доверие описаниями впечатлений от новых спектаклей, критическими заметками по поводу удачного или, напротив, нелепого распределения ролей, обзорами сезонов. Альбомный стиль уступает место театральной критике, отражающей разнообразные мнения и вкусы. Нередко присущие местному обществу восторженность и чувствительность вытесняются столь же характерным для одесситов мрачно-юмористическим взглядом на свою «культурную повседневность». Вот пример описания рядового итальянского спектакля, относящийся к 1836 году:

Раздается увертюра, если оркестр в хорошем расположении духа, то, по крайней мере, удачное выполнение увертюры заставляет Вас забыть на минуту. Но занавес открывается, и тут вас ожидает ряд драматических неприятностей. С каждой сценой негодование идет *crescendo*. Вам представляются: самый неудачный выбор лиц, переделка музыки на свой манер, совершенно произвольное уничтожение отрывков самой пьесы, пренебрежение к *decorum* сцены, хоры, стяжавшие пальму непригодности даже перед лубочными театрами, оркестр, аккомпанирующий, как вздумается ему, большею-ж частью всякий инструмент хлопчет за себя, не обращая внимания на общество; и, что всего хуже, в целой пьесе вы встречаете неуважение к публике. Актеры забываются до того, что позволяют себе всевозможные вольности на сцене; оркестр шумит, кричит, как на улице; зала так освещена, что одна только опытная рука дилетанта, заслуженного при одесском театре, может найти ощупью № своего кресла...²⁹

Но, разумеется, слушатели-гедонисты все же преобладали. Больше всего восторгов вызвала «*primissima donna*» Бельтрами-Бароцци. По поводу ее дебюта 29 мая 1840 года «Одесский вестник» писал:

Наконец, Одесский театр обладает примадонною сопрано, какой никогда, может быть, не слышали мы и какую давно ждала здешняя публика. Да, с тех пор, как звуки сладостного *контраль-*

²⁹ Одесский вестник. 1836. № 2. С. 15–16.

то Морикони [имеется в виду Риккорди-Морикони. — А. П.] на- всегда умолкли, мы не слышали еще пения подобного тому, какое изливается из мелодических уст г-жи *Бельтрами-Бароцци*³⁰.

В 1842 году рецензент концерта памяти «одного из лучших артистов оркестра одесской итальянской оперы» господина Джиральдони особо выделил исполненный Бельтрами-Бароцци и Газон дуэт из «Семирамиды» («Sermiramide») Россини. Такой Семирамиды, как Бельтрами, считал он, —

...еще не видали на нашей сцене. Пламенная страсть... доходящая до неистовства и потом до отчаяния, выражалась в лице, в глазах, в груди и во всей игре г-жи Бельтрами с силою непостижимою; пение ее было все время проникнуто удивительным одушевлением, глубоко и неотразимо действовавшим на зрителей. Если этой певице и недостает иногда чистоты и верности голоса, особенно в высоких тонах, то она широко выкупает этот недостаток потрясающею душу выразительностию своего трагического пения, и всегда умною, всегда верною и отчетливою игрою во всех занимаемых ею ролях. Она, без сомнения, одна из лучших актрис, когда-либо появлявшихся на нашей сцене³¹.

Несмотря на высокие оценки, регулярно ставившиеся любимым солистам одесской прессой второй половины 1830-х годов, все усилия найти какие-либо упоминания об этих артистах в старинных и современных справочниках, в составах премьерных спектаклей великих маэстро, которыми щедро насыщена английская версия электронной «Википедии», пока ни к чему не привели. Заметим, что несколько времени спустя, когда была сформирована петербургская Казенная итальянская опера, в нее в основном приглашали певцов, имевших бешеный успех за *границами Италии*: в Лондоне, Париже, Вене. Одесситов же до поры до времени вполне устраивали собственно итальянцы. Не будем забывать о том, что Доницетти, молодой Верди и *tutti quanti* обычно сами курировали постановки своих опер, переходивших с одной итальянской сцены на другую. Круг артистов, с которыми они общались во время репетиций, был

³⁰ Там же. 1840. № 43. С. 179–180.

³¹ Там же. 1840. № 67. С. 295–296.

много шире тех, кто выступал на премьерах. Поэтому можно без особых натяжек полагать, что многие итальянские «одесситы» являлись носителями «чистого» «авторского» стиля *bel canto*, отшлифованного при непосредственном участии его творцов. Чтобы отыскать сегодня следы всех Контини, Монтичелли, Бельтрами-Бароцци, нужно перерыть горы издающихся в настоящее время хроник музыкальной жизни крупных итальянских городов, коллекций либретто, сборников музыкально-театральных документов. Не говоря о том, что эти книги не покупаются российскими библиотеками, их пока совершенно недостаточно, чтобы нарисовать картину итальянского театра эпохи *bel canto* в формате 3D. Поэтому обоснованно судить о значении тех или иных артистов первой трети XIX века, всплывающих в списках различных итальянских «компаний», чрезвычайно затруднительно. Фактически, мы выучили пару-тройку десятков имен общепризнанных «первачей», но совершенно не представляем тех, кто стоял за ними. *Volens nolens* приходится полагаться на мнение газетных фельетонистов и верить тому, что одесская «*primissima donna*» действительно заслуживала своего звания.

Поэтому чтобы не утомлять далее читателя нудными перечислениями незнакомых итальянских фамилий, я отошлю любопытствующих к списку в *Приложении 3* и продолжу обзор эволюции одесской итальянской труппы, выделяя тех, кто помимо Одессы пел также в Петербурге, гастролировал по России или, безусловно, прославился в Европе. За 1840–1850-е годы таких имен наберется относительно немного. В 1841 году, когда итальянской труппой управляли Мартынович и Сарато, ее частично обновили: появились три новых примадонны — Маффеи, Лачинио и Фанни Леон, а позднее также тенор Джачинто Маррас (Marras, 1810–1883), успевший к тому времени прославиться в Лондоне, где он выступал с 1835 года.

Маррас — совершенно удивительная личность в культуре середины XIX века. Краткий пересказ его биографии занял бы несколько страниц³². Отметим, что он учился вместе с Беллини в Королевском музыкальном колледже в Неаполе и участвовал в школь-

³² См. очень информативную статью: Legge 1894.

ной премьеры его первой оперы «Адельсон и Сальвини» («Adelson e Salvini», 12 февраля 1895). Учителем Марраса по композиции был Н. А. Цингарелли, таинства *bel canto* он постигал под руководством знаменитого кастрата Дж. Крешентини. Большая вокальная и композиторская карьера нашего героя началась в Лондоне, где в 1835–1836 годах он выступал в концертах с Н. Паганини, Дж. Б. Рубини, Л. Лаблашем, А. Тамбурины, Дж. Гризи и другими звездами первой величины.

Английские биографы настаивают на том, что в 1842–1844 годах Маррас совершил концертное турне по России, побывал в Петербурге и лично от царя получил предложение занять пост директора придворной музыки. Найти документальные основания этих утверждений пока не удалось. Только в конце июля 1842 года «Одесский вестник» сообщил о приезде «первого тенора Неаполитанской Королевской Академии», «который отлично принят в Мюнхене, Лондоне и Санкт-Петербурге»³³. По версии газеты, Маррас обладал «необширным», но в высшей степени приятным голосом. Английские биографы подчеркивали, что он одинаково легко пел оперную, церковную и камерную музыку любого стиля, от Палестрины до Гуно, а также был изрядным пианистом и аккомпаниатором. Везде, где ему приходилось жить, Маррас не только выступал на оперной сцене, но и давал концерты. В «Одесском вестнике» за 19 августа 1842 года подробно описан «второй концерт Марраса», состоявшийся двумя днями ранее в биржевой зале. Помимо дежурных отрывков из «Пирата», «Лючии» и «Сомнамбулы» исполнялись и не вполне обычные для больших вокально-инструментальных концертов «Аделаида» («Adelaide») Бетховена и «Серенада» («Serenada») Шуберта (последняя — по требованию публики). И, конечно, «подобного пения в партиях тенора здесь не слышали»³⁴. В конце года труппа репетировала «Норму», и Маррас взялся спеть роль Поллиона³⁵, но что вышло из этого нового спектакля, настроившего одесситов на драгоценные воспоминания об игре и пении «незабвенной Тассистро», — газета не сообщила. Известно только, что позднее «Норма»

³³ Одесский вестник. 1842. № 58. С. 271.

³⁴ Там же. № 66. С. 306.

³⁵ Там же. № 79. С. 371.

шла в бенефис Марраса. Самую развернутую характеристику искусство этого тенора получило на следующий год по случаю исполнения им в свой бенефис коронной партии Гуальтьеро в опере Беллини «Пират» («Il Pirata», 11 февраля 1843 года).

Голос его, — писал обозреватель, — не весьма силен, но удивительно чист, приятен и гибок: искусство и мягкость в пении, отчетливость в самых мелких и нежных переливах, чувство, которым проникнута каждая нота в его адажио, доставляли нам одно из самых чистых и полных удовольствий... Талант Марраса будто произвел в этот вечер волшебное свое действие и на другие лица, участвовавшие в опере: редко Фанни Леон так увлекательна, редко Берлендис пел с такою приятностью... Самый оркестр и хоры передали нам в этот вечер с замечательною стройностью прелестное творение Беллини³⁶.

К этим жемчужинам лирической прозы английский биографический словарь добавил, что Маррас был принят у Воронцовых и ездил с графом в Алупку, а также что на момент издания «Dictionary of National Biography» сохранились пять изображений Марраса и в их числе одесский портрет певца в роли Гуальтьеро (в «Пирате»), созданный неким «Epaninondas»'ом.

Русская одиссея Джачинто Марраса имела неожиданное продолжение в Париже. В письмах Глинки, написанных весной 1845 года, подробно рассказывается о втором парижском концерте, в котором Маррас пел его итальянский романс «Il desiderio» (на стихи Феличе Романи) и исполнил с А. Ф. Соловьевой дуэт из «Пуритан» («I Puritani»).

Соловьева, спасшая меня в первом концерте Берлиоза, — рассказывал композитор, — была не в голосе и оробела до такой степени, что, пропев итальянский дуэт очень плохо, не могла продолжать. Marras, превосходный тенор, вызвался поправить дело, и пропев отлично сверх программы арию, возбудил в слушателях восторг и вознаградил за два номера, которые не могли быть выполнены (Глинка 1953, 270–271)³⁷.

³⁶ Там же. 1843. № 14. С. 64.

³⁷ Из другого письма узнаем, что «пропетая Маррасом ария» была каватиной из «Любовного напитка» (Глинка 1953, 275).

Так этот незаурядный музыкант, можно сказать, с честью вошел в анналы истории русской музыки, способствуя ее первым шагам навстречу европейской аудитории.

Чтобы завершить сюжет о Маррасе, прожившем большую, творчески насыщенную жизнь, сообщу, что британцы считают его «своим», поскольку после 1846 года он женился на англичанке и натурализовался в Великобритании. Он жил преимущественно в Лондоне, попеременно с Дж. Марио выступал на сцене *Her Majesty's Theatre*, сочинил и издал большое количество преимущественно вокальных сочинений, много лет поддерживал в своем доме у Гайд-парка камерные концерты «*Après-midis musicales*». В 1870–1873 годах Маррас совершил большое турне по городам Индии, последние годы он провел на Ривьере...

Возвращаясь на одесскую сцену, напомним, что здесь Маррас выступал с примадонной Фанни Леон. Одесситы писали о ней, как о прославленной певице, но единственное, что удалось пока узнать, это то, что она провела сезон 1847/1848 года в петербургской Казенной итальянской опере. При этом «Хроника» Вольфа ее почему-то не упоминает, газеты не жалуют и сведений о концертах не нашлось. Возможно, легенда о славе этой певицы возникла в Одессе и в ней же благополучно скончалась.

А вот другая личность, появившаяся вместе с новыми артистами одесской труппы, действительно пользовалась в те годы не только европейской славой, но и весьма скандальной репутацией. Речь идет о композиторе Луиджи Риччи (Ricci, 1805–1859).

В 1842 году антреприза итальянской оперной труппы перешла к местному негоцианту Иосифу Жульену. Как и предшественники, он вознамерился придать театру больше блеска и «выписал» в Одессу несколько артистов с очень громкими именами. В 1842–1844-м, как уже говорилось, выступал Дж. Маррас, в сезон 1844/1845-го появилась супружеская чета Джузеппе и Джузеппины Ронци де Беньи (*basso buffo* и *soprano*), вернулся знаменитый бас-баритон Джузеппе Марини (1844–1850). Во всех справочниках указано, что композитор Луиджи Риччи провел в Одессе в качестве капельмейстера сезон 1844/1845 года; между тем «Одесский вестник» в 1842-м и 1843-м годах неоднократно сообщал о премьерах опер «капельмейстера Рич-

чи». В 1842 году с успехом пошла «оперетка буффо» «*Chi dura vince*» (пословица, аналогичная нашей «терпенье и труд всё перетрут», премьера: Valle, Рим, 1834), в 1843-м — «*Le nozze di Figaro*» («Свадьба Фигаро», La Scala, Милан, 1838), в 1844-м были поставлены наиболее популярные в Европе оперы Риччи «*Chiara di Rosenberg*» («Кьяра ди Розенберг», La Scala, 1831) и «*Un'avventure di Scaramuccia*» («Приключения Скарамуша», Scala, 1834). 20 февраля 1845 года под руководством маэстро состоялась премьера его оперы, специально написанной для одесской сцены: «*La solitaria delle Asturia*» («Астурийская пустыньница»). Возможно, «массовая» постановка опер Луиджи Риччи в Одессе объяснялась тем, что как раз в тот период они были на пике европейской моды (например, «Кьяра ди Розенберг», написанная для Джудитты Гризи, была в короткое время поставлена на 38 сценах), но не следует отказываться и от предположения о том, что «капельмейстер Риччи» появился в Одессе несколько ранее официальной «словарной» даты³⁸. Кроме того, по некоторым источникам получается, что в Одессе неопределенное время работал капельмейстером оперы еще один Риччи — Фердинандо. Кем он приходился нашему композитору и способствовал ли постановке его опер на местной сцене — совершенно неизвестно. Считается, что Л. Риччи был приглашен в Одессу из Триеста, где он с 1836 года служил городским *maestro di capella*. С этого места начинается сюжет захватывающей мелодрамы. В Триесте композитор познакомился с сестрами Штольцевыми. Пишут, что самой знаменитой из них — Терезе — он давал уроки пения, а с двумя другими — близнецами Франциской (Фанни) и Людмилой (Лидией) у него начались не вполне позволительные для католика отношения³⁹. Так втроем они

³⁸ Подробнее о творческом пути Л. Риччи и его брата Федерико см.: Grove, *Enciclopedia*. Там же приводится посвященная им литература. Кстати, Федерико Риччи — именно та ниточка, которая связывает братьев Риччи с Петербургом. В 1853–1869 гг., т. е. в течение 16 лет, Федерико жил в Петербурге и преподавал искусство итальянского вокала.

³⁹ Сестры-близнецы Штольцевы родились в 1826 г., а Тереза — в 1834. Тереза действительно приезжала в Триест и занималась с Л. Риччи, но уже гораздо позже описываемого времени — в 1856 г. После этого Тереза Штольц дебютировала в Тифлисе (1857) и в течение шести лет пела на разных сценах, в том числе в Стамбуле и в Одессе. В 1863 году состоялся ее итальянский

и приехали в Одессу в 1844 году. Обе сестры (Фанни и Лидия) были певицами *soprano*, и биографы Риччи утверждают, что они пели в одесском театре, и что именно для них общий супруг написал оперу «Астурийская пустыньница». Однако никаких следов пребывания Фанни и Лидии Штольц на одесской сцене обнаружить не удалось. Все фамилии, упоминаемые газетами в этом сезоне, слишком хорошо известны, чтобы сойти за неопознанные псевдонимы.

В этом же 1844 году, как уже говорилось, в Одессе побывала дива высочайшей европейской пробы — Джузеппина Ронци де Беньи (Ronzi de Begnis, 1800–1853). Певица выступала с 16 лет, а в 19 уже покорила Париж. После лондонских триумфов (1822–1824) она долго пела на сцене театра *Сан Карло* в Неаполе. В историю Ронци де Беньи вошла как одна из любимых примадонн Доницетти, участвовавшая в премьерах пяти его опер. Но не она оказалась в центре внимания одесской публики, покоренной новой «примиссимо» — Иреной Сеччи-Корси (Secchi-Corsi). Связной биографии и даже точных дат жизни этой певицы найти не удалось. По-видимому, ее сценическая карьера началась в Пистойе (1835–1836), затем она замечена на сценах Копенгагена (1843–1844) и Лиссабона (1848–1849), где пользовалась успехом не менее оглушительным, чем в Одессе. В 1850-е годы Сеччи-Корси пела в Болонье, в венецианском театре *Ла Фениче*, в *Ла Скала* и в *Арджентина*, а затем возвратилась в Пистойю. В лиссабонско-одесский период ее коронной ролью была Сафо в одноименной опере Дж. Пачини. Позднее певицу выделяли в партии Азучены в вердиевском «Трубадуре». Эту оперу Сеччи-Корси с успехом пела в Венеции и Милане в компании с *baritono lirico* Джованни Баттиста Бенчичем (Bencich — графди Луна), в 1850–1852 годах тоже выступавшим на подмостках одесского театра.

Как и Ронци де Беньи, и многие другие знаменитые вокалистки середины XIX столетия, Сеччи-Корси обладала очень большим

дебют в Турине в опере Верди «Трубадур». Следовательно, она появлялась на одесской сцене до этой даты, но когда точно — установить не удалось. Тереза Штольц впоследствии прославилась как вердиевская любимая примадонна. Она пела во многих премьерах великого маэстро, в том числе — в первой европейской постановке «Аиды» (*Ла Скала*, 1872). В Петербурге она выступала в сезон 1876/1877 г. и вызвала всеобщее изумление своим голосом, диапазон которого простирался от «g» до «с'''».

диапазоном, позволявшим ей выступать в партиях *mezzosoprano*. Но одесситов она покорила в качестве Нормы, Лючии и, особенно, Сафо.

Красота, прекрасный обширного диапазона голос, отчетливая фразировка, игра, исполненная грации и благородства, заставили увлеченных одесситов забыть всех ее предшественниц и только в «Норме» некоторые решались отдавать предпочтение прежней своей любимице Тассистро. <...> Успех рос с каждой новой ролью, а в бенефис ея 22 июля 1844 г., когда Сеччи-Корси выступила в опере Пачини «Сафо», дал публике повод для сплошных по ея адресу оваций. Кроме рукоплесканий и вызовов, в продолжение всего спектакля сцена и зал засыпались дождем разноцветных бумажек со стихами, и такого стихотворного наводнения Одесса не помнила, да, вероятно, и не имела⁴⁰... После второго акта Сеччи-Корси принесли дорогой лавровый венок из чистого золота, в котором она и оставалась до конца спектакля. Портрет Сеччи-Корси в роли Сафо, отпечатанный в местной литографии Бигатти, продавался тогда в Одессе в магазине братьев Сорон (*Горновский 1905, 56–59*).

* * *

Вынуждена признать, что мое первоначальное намерение проследить развитие одесской итальянской оперной труппы от истоков до начала 1860-х годов оказалось вполне утопическим по той причине, что для этого необходимо большое пространство. Если в первые десятилетия существования этого театра и артистов и сведений о них было очень немного, то по мере продвижения вперед мы встречаем все больше ярких фигур, о которых следовало бы поговорить подробно. Даже оставив в стороне интереснейший сюжет о развитии одесского оперного оркестра и о его капельмейстерах, даже не задаваясь вопросом, какой репертуар приносили с собой пригла-

⁴⁰ Далее автор приводит одно русское и одно французское стихотворение. Оба очень длинные и вполне стандартны, обойдемся небольшой цитатой:

Но когда в твоей крови
Страшным пламенем любви
Чувство знойное горит,
Голос твой, тебе покорный
Ярче кисти животворной
Вдохновенно говорит.

шенные певцы, а какой диктовался сборами и симпатиями публики, автор столкнулся с совершенной невозможностью уместиться в рамки статьи. Поэтому придется лишь перечислить оставшиеся крупные имена, связующие одесскую и петербургскую сцену, упоывая на то, что любопытствующие читатели сами разыщут сведения о певцах, имеющиеся в главных музыкальных справочниках: *Enciclopedia dello spettacolo*, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, *The New Grove Dictionary of Opera*, *Die Music in Geschichte und Gegenwart*.

Это тенор Эмиль Ноден (Naudin, 1823–1890), певший в Одессе в 1852–1853 годах, а в Петербурге — в сезон 1853/1854-й и 1873/1874. Это сопрано Тереза де Джули Борси (De Giuli Borsi, 1817–1877), которую Петербург приветствовал в 1846/1847-м, а Одесса в 1864-м. Это баритон Себастьяно Ронкони (Ronconi, 1814–1900) пользовавшийся успехом в Одессе в 1851/1852-ом, сын и ученик Доменико Ронкони (1777–1839), тенора, выступавшего в петербургской труппе А. Казасси в начале XIX века, а также брат другого, более известного баритона Джорджо Ронкони (1810–1890), певшего в Петербурге в 1858/1859 году. Это Генриетта Ниссен-Саломан (Nissen-Saloman, 1819–1879), примадонна одесской оперы в 1850–1852 годы. В 1844/1845-м она выступала на петербургской сцене, потом неоднократно приезжала с концертами, а с 1860 года поселилась в северной столице и стала одной из основоположниц петербургской вокальной школы, профессором Санкт-Петербургской консерватории с момента ее открытия до конца 1870-х годов.

Помимо артистов, выступавших и в северной, и в южной Пальмире, следует вспомнить еще несколько итальянских «одесситов», увенчанных лаврами в Европе и оставивших заметный след в памяти одесских меломанов. Это тенор Наполеон Мориани (Moriani, 1806–1878, в Одессе в 1853–1854 годы), единственным достойным соперником которого считался Джованни Марио. Это менее прославленный, но очень почитаемый в Италии тенор Джованни Баттиста Панкани (Pancani, 1830–1898, в Одессе в 1851/1852 год), в зрелости превратившийся в одного из лучших интерпретаторов лирических героев Верди. Это басбуффо Джузеппе Скеджи (Scheggi, 1806–1891, в Одессе в 1852-м), неподражаемый Дон Бартоло, Дон

Маньифико («Черентола») и Дулькамара («Любовный напиток»). Вместе со Скалезе (Scalese), который, кстати, тоже пел в Одессе в 1846 году, Скеджи входил в группу наиболее ярких и всеми любимых итальянских комиков, в определенной мере являвшихся хранителями традиции, восходящей к комедии дель арте. Назовем еще примадонн Карлотту Патти, Вирджинию Бокка-Бадати, Сантину Ферлотти, в разное время услаждавших слух одесситов чистыми, точными, легкими голосами, и картина одесской сцены в середине XIX века получится относительно полной. В заключение попробую ненадолго остановиться на еще одной даровитой семье, оставившей след и в одесской, и в петербургской музыкальной культуре. Это четыре сестры и их общая племянница, носившие фамилию Брамбилла.

Самой известной современные исследователи считают старшую сестру — Мариэтту Брамбиллу (Brambilla, *contralto* 1807–1875), в 1827 году дебютировавшую в Лондоне и вплоть до 1840-х годов продолжавшую выступать с любимцами британской столицы: Рубини, Тамбурины, Лаблашем, Персиани-Таккинарди. Доницетти сочинил для нее две роли: Орсини в «Лукреции Борджа» (*Ла Скала*, 1833) и Пьеротто в «Линде ди Шамуни» (венский *Кернтнертор-театр*, 1842). Когда начала действовать петербургская Казенная итальянская опера, *tutti cantati*, выступавшие с Брамбиллой на главных сценах Европы, переместились в российскую столицу, но Мариэтта почему-то в Россию так и не приехала.

Следующая по возрасту — Тереза Брамбилла (*soprano*, 1813–1895), дебютировавшая в 1831 году в Милане, впоследствии прославилась как выдающаяся вердиевская певица. Именно она стала создательницей образа Джильды в премьерном спектакле оперы «Риголетто» (*Ла Фениче*, Венеция, 1851). Тереза получала награды Болонской Филармонической Академии и Академии Санта Чечилия ди Рома. Она пользовалась успехом и как комическая актриса, особенно в «Сельских певицах» Фиораванти и в «Любовном напитке» Доницетти.

Третьей была Джузеппина Брамбилла (*contralto*, 1819–1903), дебютировавшая в Триесте в 1841 году. Современные словари посвящают ей меньше «ахов», чем Мариэтте, однако, учитывая, что она

пела на лучших сценах Рима и Милана, а также в *Her Majesty's Theatre* в Лондоне, выступая в тех же ролях, которым здешняя публика несколько лет назад внимала в исполнении Мариэтты, придется предположить, что она была не только смелой, но и по-настоящему одаренной певицей. В Лондоне ее запомнили как замечательную Орсини в «Лукреции Борджа».

О четвертой сестре, Анне, или Аннетте, сохранились лишь самые скудные сведения. Годы ее жизни неизвестны. *Enciclopedia dello spettacolo* отметила лишь, что в 1833–1840 годы эта певица «была активна» в Милане, Венеции, Турине, Флоренции. Это означает, что ее имя попадает в печатных либретто и афишах.

Ни об одной из сестер не сообщают, что они когда-либо выступали в Одессе. Между тем, Тереза, Джузеппина и Анна Брамбилла в 1851–1853 годах пользовались здесь большим успехом. Особенно много «Одесский вестник» писал о Терезе — в сезон 1852/1853 года примадонне сопрано одесской оперы. Вместе с Сальваторе Ронкони и Эмилем Ноденом она пела в опере Доницетти «Бондельмонте» («*Bondelmonte*», более известна как «Анна Болейн») и его же «Бeatриче ди Тенда» («*Beatrice di Tenda*»); исполнила партию Розины в «Севильском цирюльнике», в котором выступила вместе с господами Скеджи, Берлендисом и Павани. По поводу этого спектакля злокозненный фельетонист походя заметил, что госпоже Брамбилле более идут трагические роли и что исполнение Розины предполагает более молодости и резвости. Той же зимой Джузеппина Брамбилла отличилась в новой опере «Веер» (композитора установить не удалось), которой начались новогодние представления. Певицу много раз вызывали... Самая трогательная корреспонденция «Вестника» посвящена прощальному бенефису Джузеппины Брамбиллы, состоявшемуся 26 января 1852 года. Сестры Тереза, Джузеппина и Анна исполнили (на русском языке!!!) терцет «Прощание с Одессой» сочинения Терезы Брамбиллы⁴¹.

⁴¹ Одесский вестник. 1852. № 5. С. 3. На этот эпизод обратил внимание и Я. С. Качанов, сообщивший вдобавок, что в 1853 г. «бенефициант Ноден исполнил на русском языке романс Луиджи Джервази «Воспоминание об Одессе» (Качанов 1960, 422).

Из названных трех сестер биография Терезы Брамбиллы известна наиболее подробно. В сезон 1859/1860 она пела партии *prima donna soprano* в петербургской Казенной итальянской опере и была отмечена, в частности, таким взыскательным слушателем, как А. Н. Серов. Современники писали о ее блестящей чистой вокализации, очаровательном исполнении фиоритур, мягком гармоничном тембре и особенно выделяли звучание *lirico-leggiero*, одинаково ровное во всех диапазонах. В конце певческой карьеры Тереза Брамбилла обучала вокальному искусству в Миланской консерватории, одна из ее довольно известных учениц, Дина Барберини (Barberini, 1862–1932), в 1870-е годы тоже появлялась на одесской сцене.

Наиболее прославленной ученицей сестер Брамбилла была их племянница Терезина или Тереза Брамбилла-Понкьелли (Brambilla-Ponchielli, 1845–1921). Видимо, тетки сохранили приятные воспоминания об одесских вечерах и потому их младшая родственница рискнула дебютировать именно в Южной Пальмире (1863). Впоследствии Терезина пела в Милане, Мадриде, Париже, в 1870-х годах, когда в Петербурге шли оперы ее мужа Амилькаре Понкьелли, она выходила и на петербургскую сцену...

* * *

Расцвет искусства итальянской оперы в России приходится на 1840–1860-е годы. Причин тому несколько. Во-первых, в эти десятилетия и вокруг них был создан основной репертуар итальянского романтического бельканто, который и сегодня является фундаментом оперного театра. Даже напрягая воображение, трудно представить, что «Лючия ди Ламмермур» или «Риголетто» были вот только что написаны... Божественный вокал этой великой эпохи был не менее действенным, чем Божественный глагол. Сверхъестественная ажитация публики, религиозное поклонение сценическим идолам, доходившее до самых невероятных крайностей (напомню золотой венок Сеччи-Корси, или знаменитое петербургское *цветобесие*, или войны клакеров, или трогательных безбилетников, пробирававшихся в помещение над потолком зрительного зала и смотревших спектакль сквозь отверстие для подъема люстры) — свидетельствуют о том, что итальянское пение выступало в роли некоего идеала, недосига-

емого объекта приложения лучших душевных сил, и одновременно принимало на себя тот комплекс чувств, который обыкновенно связывается с религией. В то же время итальянская опера была повальной модой, модным во всех отношениях клубом, модным предметом светских пересудов, «хорошим тоном», за которым вприпрыжку гналась русская провинция. Именно отсюда, *во-вторых*, вытекает география распространения итальянской оперы (Киев — с 1847, Нижний Новгород — 1847–1848, Харьков — 1847, 1850, Севастополь — 1848, 1850, Симферополь — 1851, Тифлис — с 1847, Таганрог — 1856 и т. д.). Если вспомнить начальные даты (с 1812 — Одесса, 1821–1826 — Москва, 1827–1831 и с 1843 — Санкт-Петербург), окажется, что длительное время Одесса была столицей русской Италии и в некотором роде служила (как в случае с Пушкиным) чичероне итальянского духа в России. *В-третьих*, следует помнить, что дух этот был гедонистически несерьезным. Неспроста Вагнер решил строить театр-храм и сочинять сценические священнодействия. Неспроста, скажем, Мусоргский, отталкивался от итальянской эстетики как *от обратного* всему истинному и драгоценному в искусстве. Для людей глубоко *серьезных* итальянская опера всегда была балаганом, да, признаться, она и есть балаган, просто, как только вы начинаете это понимать, очарование объекта возрастает в геометрической прогрессии. «О, terror», — произносит на выдохе хор любимую реплику эпохи, и дрожь удовольствия пронизывает ваши члены. Это удовольствие чем-то сродни чувствам современного кинозрителя. Напомню, что Одесса, как и другие оперные города, поддерживала прелестный и многое приоткрывающий (в плане восприятия-переживания оперного искусства) обычай: здесь печатали литографированные изображения местных итальянских кумиров. Эти «карточки», похожие на еще не существовавшие почтовые открытки, весьма напоминали открытки с портретами киноартистов, которыми зрителей ублажали со времен немого кино вплоть до 1960–1970-х годов. Тожественный механизм мифологизации обнаружил себя в столь невинной и многозначительной параллели. Да, опера — это форма развлечения, и представить, как относились к ней те, кто сидел в ярко освещенном, наполненном гомоном зале, глазел по сторонам, ходил в гости в ложи к знакомым, назначал свидания,

замирал и закатывал глаза во время каватины, которую слушал раз пятьдесят — не меньше, чем современный любитель Аллы Пугачевой слушал какого-нибудь «Арлекино», — представить все это в деталях — это и значит понять, хотя бы отчасти, дух русского *итальянства*, каким он был в эпоху расцвета одесского театра.

В-четвертых и последних, качество постановки, гармония «картинки», синтез искусств и прочие «умные» факторы, которые имеют для нас большое значение, лишь самым поверхностным образом принимались во внимание современниками Верди и Доницетти. Почти все жаловались на недостатки оркестра и хора (для нас — это уже недопустимое разрушение звуковой картины), но помалу терпели ради любимой музыки, любимых солистов. Узнавая о том, что и музыку нещадно стригли, перекраивали, транспонировали (нарушение тональной логики: какой кошмар!), мы вновь и вновь задаемся вопросом, что же слушали зрители, скажем, итальянской труппы Барбьери, колесившей по югу России? Россини в варварском полудилетанском исполнении? «Вокал»? Мелодии? Пока я не нахожу ответа на этот вопрос. Но, несмотря на все консерватóрские предубеждения, склоняюсь к последнему. «Сыны Авзонии счастливой слегка поют мотив игривый, его *невольнo затвердив*, а мы ревом речитатив...»

Литература:

- Вигель 2000* — Вигель Ф. Ф. Записки / ред. С. Я. Штрайха. М., 2000.
- Вольф 1877* — Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года / Сост. А. И. Вольф. Ч. 1– 3. СПб., 1877–1884. Ч. 2. Статистика драматической, оперной и балетной части.
- Глинка 1953* — Глинка М. И. Литературное наследство / Ред. В. М. Богданова-Березовского. В 2 т. Л., 1953. Т. 2.
- Горновский 1904–1906* — Горновский И. А. К столетию театральных представлений в Одессе // Библиотека журнала «Театр и искусство» / Ред. А. Р. Кугеля; изд. З. В. Тимофеева (Холмская). СПб., 1905. Кн. 6. С. 26–31; кн. 8. С. 34–39; кн. 13–14. С. 44–54; кн. 17. С. 44–56; кн. 19–20. С. 54–67.; СПб., 1906. Кн. 1. С. 34–40.
- Гроссман 2005* — Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах / Ред. С. В. Денисенко, А. С. Страхова. СПб., 2005.
- Губарь 1993* — Губарь О. И. Пушкин. Театр. Одесса. Одесса, 1993.

- ИРМ 4* — История русской музыки: В 10 т. / Ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. М., 1988. Т. 4. 1800–1825.
- Жихарев 1955* — *Жихарев С. П.* Записки современника / Вступ. ст. М. А. Гордина, коммент. Л. Н. Киселевой, указ. А. Г. Кожина. Ч. 1. Дневник студента. Т. 1. Л., 1989.
- Кацанов 1960* — *Кацанов Я. С.* Из истории музыкальной культуры Одессы (1794–1855). Итальянская опера // Из музыкального прошлого: сб. очерков / ред. Б. С. Штейнпресса. Вып. 1. М., 1960. С. 406–424.
- Кашин 1927* — *Кашин Н. П.* Театр Н. Б. Юсупова. М., 1927.
- Краткая записка 1886* — Краткая историческая записка о положении театрального дела в Одессе с начала постройки сгоревшего театра, т. е. с 1808 года. Одесса, 1886.
- Петрушанская 2009* — *Петрушанская Е. М.* Михаил Глинка и Италия. М., 2009.
- Скальковский 1858* — *Скальковский А. А.* Биографический очерк одесского театра. Одесса, 1858.
- Туманский 1902* — *Туманский В. И.* Стихотворения и письма / ред., биогр. очерк и примеч. С. Н. Браиловского. СПб., 1912.
- Enciclopedia* — Enciclopedia dello spettacolo. In 9 vol. [redattore F. Savio]. Roma: casa editrice «La Maschere», 1954–1963. R. Ce. Articoli: De Giuli Borsi T. 1957. Vol. IV. P. 338–340; Moriani N. 1960. Vol. VII. P. 844–846; Ronconi. 1961. Vol. VIII. P. 1187–1188; Ricci F. 1961. Vol. VIII. P. 1309–1310; Ricci L. 1961. Vol. VIII. P. 1310–11.
- Grove* — The New Grove Dictionary of Opera. [editor S. Sadie]. In 4 vol. London, 1992. Forbs E.: Graziani F. Vol. II. P. 522–523; Ronconi G. Vol. IV. P. 34–35. Budden J.: Ricci F. Vol. III. P. 1309–1310; Ricci L. Vol. III. P. 1310–1311.
- Jonsson 2004* — Jonsson L. Konzerten in St. Petersburg (1810–1850) // Nach St. Peterburgische Zeitung. 2004. S. 49–50. SPb. Zeitung: 6 März, 10 April [рукопись].
- Legge 1894* — *Legge R. G. Marras Giacinto* // Dictionary of National Biography. In 63 vol. [editors L. Stephen, S. Lee]. London, Smith, Elden & Co, 1885–1900. Vol. 36. 1894. P. 345–351.
- Sartori 1992* — *Sartori C.* I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. 7 vol. Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990–1994. Indici: Vocal. P. 679.

Галина Петрова

Генрих Вильгельм Эрнст в Петербурге: фокус романтизма

Он истинный преемник Паганини, он унаследовал колдовскую скрипку, которой генуэзец умел приводить в волнение камни...

Г. Гейне из Парижа 25 апреля 1844 года.

С середины 1840-х годов в Петербурге, как и в других европейских музыкальных столицах, ощутимы некоторые симптомы кризиса «эпохи виртуозничества». В их числе — нарастание интереса к камерной музыке как «образцовым произведениям строгого стиля» (Б. Дамке), к симфоническим программам, ориентированным на целостный облик симфонии как замкнутого цикла (произведения В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона)¹, включение в исполнительское пространство одного концертного вечера нескольких симфоний². Что же касается камерных собраний, то они перешагнули рамки салона, стали доступны более широкой аудитории, приобрели ранг публичности. Например, квартетные утра А. Вьетана в зале Петришуле с 1846 года носили регулярный характер³. Они отличались особой

¹ Отметим концерт, состоявшийся 22 марта 1845 г., где впервые под управлением Л. Маурера была исполнена целиком Пятая симфония Бетховена (с-moll; op. 67; Русский инвалид. 1845. № 69. 28 марта). В концерте Филармонического общества 27 февраля 1846 г. прозвучала Третья симфония (а-moll; op. 56) Ф. Мендельсона. В том же году исполнялись Вторая и Третья симфонии Бетховена (D-dur и Es-dur; *Альбрехт* 1884, 13–14). Но доминирующей по-прежнему оставалась традиция исполнения отдельных частей симфоний (чаще первого Allegro) — вразбивку.

² В концерте Филармонического общества 27 марта 1846 г. было объявлено об исполнении симфоний Моцарта (g-moll) и Гайдна (D-dur); концертная программа скрипача К. Кюна в зале Бюргерского Танцевального общества включала в 1847 г. симфонии Моцарта (D-dur) и Бетховена (B-dur) (SPbZ. 1847. № 51. Mittwoch, den 5/17 März. S. 205).

³ В 1847 г. состоялось шесть выступлений Вьетана с камерными программами. Партию виолончели исполнял И. Б. Гросс.

серьезностью выбора программы. Так, концерт 16 ноября отмечен исполнением «Чаконь» И. С. Баха, вызвавшим восторженные отклики в прессе. «...Выше всякой меры увлекло непостижимое, дивное исполнение г-м Вьетаном (на фортепиано аккомпанировал г-н Герке) “Чаконь” Себастьяна Баха»⁴. Профессиональная критика уже не довольствовалась только фактом распространения камерных собраний. Симптоматично появление замечаний по поводу собственно ансамблевой стороны исполнения, казавшегося «не вполне удовлетворительным»⁵. «...Не каждый отличный солист есть также совершенный исполнитель квартета. Этот [участник квартета. — Г. П.] должен не только свой инструмент подчинить, но и самого себя...», — писал корреспондент о «музыкальных утрах» Вьетана⁶.

Показательна и другая тенденция: проникновение камерного музицирования в смешанные концертные программы музыкантов-инструменталистов — кларнетиста В. Вагнера⁷, виолончелиста Ф. Кнехта⁸, скрипача Л. Маурера и его сыновей⁹.

Гектор Берлиоз и Генрих Вильгельм Эрнст¹⁰ — крупнейшие музыкальные величины Европы — выступали в Петербурге: первый как ультрасовременный композитор и дирижер¹¹, второй как «вы-

⁴ Иллюстрация. 1847. № 44. 22 ноября. С. 317.

⁵ Библиотека для чтения. 1847. Т. 80. С. 138. См. также: Gesamtwort über Quartett Matinées des Herr Vieuxtemps // SPbZ. 1847. № 283. Freitag. 12/24 Dezember. S. 1165–1166.

⁶ SPbZ. 1847. № 14. Sonnabend. 18/30 Januar. S. 53.

⁷ В концерте первого кларнетиста итальянской оперы в Петербурге Вагнера (Morgenunterhaltung, в зале Мятлевой) были исполнены Вариации и финал первого квартета К. Фольвейлера для фортепиано, скрипки, альты и виолончели (партию виолончели исполнял Ф. Кнехт), Adagio из квинтета Моцарта для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели. (SPbZ. 1847. № 65. Freitag den 21 März / 2 April. S. 262).

⁸ Кнехт играл в составе квартета Вьетана после смерти Гросса после 1847 г.

⁹ Об этом см.: Долгушина М. Г., Петрова Г. В. 2010.

¹⁰ Эрнст (Ernst) Генрих Вильгельм (6 мая 1814, Брюнн — 8 октября 1865, Ницца).

¹¹ А. Н. Серов не признавал в Берлиозе талант композитора: «Пора бы ему [Берлиозу. — Г. П.] вместе с Листом (его большим приятелем и поклонником) убедиться, что оба *нисколько* не композиторы, но превосходные исполнители-виртуозы — Лист на фортепиано, а Берлиоз на *оркестре*». (Серов 1984, 50).

дающийся виртуоз столетия», представитель романтической скрипичной школы, виртуоз нового типа.

Мастерство Эрнста выросло из практики концертирования на своем инструменте, однако его виртуозность вышла за пределы технических упражнений для солиста и «бриллиантного» стиля и подчинилась эмоционально-выразительному началу. Недаром, современники подчеркивали «совершенство, которое так отличает талант Эрнста»¹², «благородную», *аристократическую* манеру исполнения¹³, полнозвучный тон в кантилене.

Он был виртуозом в полном смысле слова, его игра полна блеска и страсти. Он утопал в трудностях, которые граничили с необычным, капризным, странным; и — напротив, знал он толк в кантилене, большом полнозвучном тоне, действительно, добивался настоящего аристократизма в исполнении... (Pohl 1877, 326).

Тип виртуоза, которому следовал Эрнст, определялся и обеспечивающим высокое качество музыкального материала гармоничным единством исполнителя и композитора¹⁴. Наконец, говоря о новом типе виртуоза, подчеркну такую едва ли не парадоксальную особенность, как исполнение «без всякого расчета на виртуозность» (А. Серов), — свойство, необходимое в ансамбле, где солисту ранга Эрнста было не просто преодолеть *психологию виртуоза*.

Выдающийся богемский скрипач, талантливый композитор Генрих Вильгельм Эрнст прибыл в Петербург в феврале 1847 года¹⁵. Дебют музыканта в Петербурге состоялся 22 февраля в Большом театре, последнее его выступление совпало с завершением концерт-

¹² Concert de M. Ernst // Revue et Gazette Musicale de Paris. 1838. № 9. P. 118.

¹³ SPbZ. 1847. № 93. Sonntag. 27 April / 9 Mai. S. 379.

¹⁴ Не случайно некоторые сочинения Эрнста сохранились в репертуаре современных скрипачей-виртуозов. Среди них, например, «Sechs mehrstimmige Etüden» («Шесть многоголосных этюдов»; 1865), посвященных скрипачам Ф. Лаубу, П. Сентону, Й. Иоахиму, А. Вьетану, Г. Хельмесбергеру и А. Баццини, Шестой этюд «Die Letzte Rose» на тему ирландской песни *The Last Rose of Summer* («Последняя роза лета»), «Большой каприз» на темы «Лесного царя» Ф. Шуберта (ор. 26).

¹⁵ Краткая биография Эрнста и некоторые сведения о его петербургских гастрольях приведены в очерке Л. Н. Раабена (Раабен 1969, 84–93).

ного сезона — 4 мая того же года¹⁶. Наряду с Берлиозом, Эрнст стал главным событием концертной жизни Петербурга, сольные выступления скрипача и его участие в многочисленных программах других исполнителей заполнили панораму концертного сезона. Музыка Эрнста мгновенно приобрела популярность, а «Элегия» в буквальном смысле завладела сердцами слушателей¹⁷.

По данным «Sankt-Petersburgische Zeitung», в числе 45 концертов сезона 1847 года — 11 скрипичных. Из них: 1 — Ф. Бема, 1 — Л. Маурера, 1 — Н. П. Девитте, 1 — А. Вьетана¹⁸, 7 — Эрнста¹⁹. Но, как удалось установить по разным источникам, с февраля по май 1847 года Эрнст дал 12 публичных концертов (два в феврале, пять в марте, четыре в апреле и один в мае). Кроме того, известно об одном непубличном выступлении музыканта: 11(?) марта он играл на вечере у ее императорского высочества великой княгини Марии Николаевны²⁰.

¹⁶ Abschieds=Concert des Herrn Versing. Beschluß des Konzertsaison // SPbZ. 1847. № 101. Donnerstag. 8/20 Mai. S. 415.

¹⁷ *Elégie sur la mort d'un objet chéri* (Элегия на смерть возлюбленной; op. 10). «Очень может быть, что именно Элегия послужила отдаленным прообразом той скрипичной фантазии, которую в ночь смерти жены играет Ефимов в «Неточке Незвановой...» (Гозенпуд 1981, 17).

¹⁸ Концерт Вьетана состоялся 12 февраля, затем (накануне приезда Эрнста) музыкант покинул Петербург почти на семь месяцев. Возможно, такое побуждение было вызвано стремлением избежать конкуренции с Эрнстом. Основанием для такого предположения, на мой взгляд, является концертная практика. В сольном исполнении Вьетан, вероятно, несколько уступал Эрнсту: «...Все же мы его игру и впечатление, которое она производит, можем назвать более эпической, чем драматической» (Thun H. Henri Vieuxtemps // Allgemeine musikalische Zeitung. 1846. Den 20-sten Mai. S. 333. Сравнивая Вьетана с Паганини и Эрнстом (в связи с концертами бельгийского скрипача в Париже), Гейне отозвался о Вьетане с присущим ему сарказмом: «...Что таится под косматой шкурой этого льва — царь ли животных или же только жалкий серый ослик, — это я не могу решить. Говоря по совести, у меня нет доверия к тем преувеличенным похвалам, которые выпадают на его долю. Мне кажется, что, взбираясь по лестнице искусства, он не достиг еще особенной высоты. Вьетан находится разве что посреди той лестницы, на вершине которой нам некогда явился Паганини <...> Только Эрнст, поэтический богемец, умеет извлекать из своего инструмента столь же нежные, сладостные, истекающие кровью звуки» (Гейне 1936, 152–153).

¹⁹ SPbZ. 1847. № 101. Donnerstag. 8/20 Mai. S. 415. Согласно афишам Эрнст дал шесть сольных концертов (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3057. Афиши).

²⁰ См. об этом: Русский инвалид. 1847. № 56.

**Эрнст — Паганини:
аспекты романтической мистификации**

В отличие от многих скрипачей первой половины XIX века, чья профессия являлась так или иначе семейным делом (начальное музыкальное образование под руководством отца или дяди, затем покровительство крупного музыканта, определение в капеллу), творческая биография Эрнста, как положено истинно романтическому художнику, абсолютно не укладывается в стандартное русло.

После первых занятий уже в возрасте девяти лет Эрнст выступал в своем родном городе Брюнне. С октября 1825 года он учился в Венской консерватории игре на скрипке у Й. Бема, а затем у Й. Майзедера (скрипка)²¹, композиции — у И. фон Зейфрида. В марте 1828 года в Вене Эрнст впервые услышал игру Н. Паганини. Вскоре четырнадцатилетний музыкант покинул Вену, консерваторию, фактически оборвал свое образование и отправился в первое концертное путешествие. В апреле 1829 года Эрнст прибыл в Мюнхен, где находился около семи месяцев, возможно, концертировал. Юный музыкант мог получить место в тамошней придворной капелле, но стремился он в Париж, куда отправился Паганини. Во Франкфурте-на-Майне (вероятно, в сентябре того же года) Эрнст вновь встретился с Паганини и на этот раз дал концерт, имевший большой успех. Исполнением Каприччо для скрипки соло «Nel cor più non mi sento» («Как сердце замирает») Паганини на тему из оперы «Прекрасная мельничиха» («La molinara») Дж. Паизиелло²² Эрнст удивил всех присутствующих, в том числе и самого Паганини, поскольку вариации эти не были напечатаны (Hust 2001, 448; Раабен 1969, 85).

²¹ По словам И. Ямпольского, отличительные черты венской скрипичной школы — «легкость, грация и блеск» (Ямпольский 1961, 70). Берлиоз так характеризовал игру музыканта: «Майзедер — блестящий скрипач, изысканный, сдержанный, безупречный, всегда уверенный в себе» (Берлиоз 1967, 506). Мозер писал о Майзедере как о «наиболее выраженном типе венской скрипичной школы», приводя воспоминания самых различных музыкантов, в частности Э. Ганслика: «Здесь я имел радость слушать известного ветерана [искусства] и удивляться его сладкому, серебристому тону, непревзойденной чистоте техники, благородной грации исполнения» (Moser 1923, 504).

²² Capriccio a violino solo «Nel cor più non mi sento»; G-dur, MS 44, 23 ноября 1821 г. (См.: Берфорд 2010, 46, 357).

Согласно самым разным источникам, несколько дней спустя Эрнст явился к Паганини, застав его за сочинением музыки, с гитарой в руке. Тот поспешно бросил некий манускрипт под одеяло, сопроводив действие такими словами: «Я должен опасаться не только ваших ушей, но даже глаз» (*Hust 2001, 450; Раабен 1969, 85*). Это начало *мифа о романтическом художнике*, определенный тип артистического поведения которого, включавший склонность к авантюризму, «охоту к перемене мест», — хорошо известен (Паганини, Р. Вагнер, У. Булль)²³.

В Париж Эрнст прибыл в апреле 1831 года; через месяц он играл в *Athènes musicales*, в театре Итальянской оперы. Но лишь в 1834 году²⁴ появление музыканта перед парижской публикой в зале Лаффита (вместе с Дж. Б. Рубини, Л. Лаблашем, Дж. Гризи, Ф. Персиани) сопровождалось таким успехом, что имя его получило настоящую известность. С этого времени начинается не просто период *артистической репутации* Эрнста. В его карьере наступает заметный перелом: скрипач конкурирует с Паганини.

В последующие годы, как свидетельствуют биографы, Эрнст, путешествуя по Франции, намеренно отправился в Марсель, где находился с концертами Паганини, чтобы понять некоторые тайны его сложной техники. Он часто навещал Паганини, но тот никогда не играл в его присутствии. И тогда, согласно преданию, другу Эрнста, г-ну Франку, сопровождавшему музыканта в путешествии (через посредничество «одной старой вдовы сержанта», у которой остановился Паганини), посчастливилось снять для него смежную

²³ В последнем особенно преуспел Улле Булль. «От Оле Буля (sic!), известного северного скрипача, — сообщал корреспондент *SPbZ*, — уже более полутора лет нет никаких известий. Последние сведения поступили к нам от его близкого друга из Парижа весной 1846 года, которому он писал тогда из Мадрида, что играет там перед королевой. Но с тех пор... Оле Буль бесследно исчез. Владелец нотного магазина, однако, состоявший с ним в многочисленных контактах, утверждает, что известный скрипач уехал в Австралию в точном намерении помочь при бегстве некоторой дорогой ему особе, отправленной в ссылку, в Сидней // *SPbZ*. 1847. № 221. Sonntag, den 28 Sept. / 10 Okt. S. 914.

²⁴ Согласно данным, приведенным Л. Н. Раабеном, в Париже Эрнст обосновался с тем, чтобы «досконально изучить французскую скрипичную школу, особенно Шарля Берио, тогдашнего кумира парижской публики» (*Раабен 1969, 86*).

комнату. Здесь Эрнст тайно (!) проводил дни и ночи напролет, чтобы постичь процесс репетиционной работы Паганини и, по возможности, наносить на бумагу услышанное²⁵.

Подобные авантюрные истории, инспирированные самим музыкантом, передавались изустно, тиражировались в журналах. Так, биографию Эрнста, сведения для которой были «проверены и дополнены» самим знаменитым артистом²⁶, в Петербурге опубликовали сразу два журнала: «Иллюстрация» (1847. № 27. 26 июля; с портретом музыканта) и «Литературное приложение к Нувеллисту» (1847. Год 4. № 10). Существующие ныне биографии музыканта, включая энциклопедические справочники, не обходят паганиниевский миф (Heller 1904; Moser 1923; Hust 2001). В русле затронутой темы кратко коснемся поздних лет в творчестве Эрнста. Накопленный опыт в исполнении камерной музыки вылился в учреждение музыкантом в 1857 году в Лондоне Бетховенского квартетного общества (Beethoven Quartet Society) при участии скрипачей Й. Иоахима, Г. Венявского и виолончелиста А. К. Пьятти²⁷.

Иоахим высоко ценил в Эрнсте не только исполнителя, но и композитора, и такое отношение к музыканту передал впоследствии своим ученикам. В его воспоминаниях оживает беседа двух великих скрипачей. Диалог передан Иоахимом в 1889 году, спустя несколько дней после 60-летнего юбилея музыканта:

Ж. Скажи мне, дорогой друг, что подвигло тебя к тому, чтобы снимать комнату рядом с Паганини, ты ведь мог его часто слушать публично?

²⁵ Эрнст также нашел способ присутствовать на всех без исключения репетициях концертов Паганини в марсельском театре (Moser 1923, 429).

²⁶ Из «дополненных сведений» вырастают романтические штрихи к психологическому портрету молодого скрипача: «Но когда [Эрнст из Мюнхена. — Г. П.] прибыл в Нюрнберг, где он должен был давать концерты, предавшись совершенной меланхолии, на пять дней заперся в своей комнате и не впускал к себе никого» (Иллюстрация. 1847. № 27. 26 июля. С. 135). Из Франкфурта Эрнст переправился в Мангейм, где оставался на протяжении девяти месяцев. «И он снова впал в глубокую тоску, овладевшую им до того, что он совершенно бросил скрипку, вдруг, решась приняться за фортепиано, и сочинял для него на пути к Парижу...» (Там же).

²⁷ Пьятти (Piatti) Альфредо Карло (8 января 1822 — 8 июня 1901). В 1845 г. гастролеровал в Петербурге, играл в дуэте с пианистом Т. Дёлером.

Е: Да. По меньшей мере 20 раз; я был заинтересован в том, чтобы подслушивать его во время у п р а ж н е н и й. Но я все-таки просчитался: хотя он и играл изрядно много, но почти всегда *mezza voce*, часто также с сурдиной и подготавливал ту вещь, которая стояла в программе следующего концерта; иной раз воспроизводил он каприччо, которые охотно играл на бис. Я потому не имел с ними такого большого успеха, так как во время исполнения никогда не принимал ту гротескную позу, которая у него временами действовала прямо-таки отталкивающе.

І: Добивался он тогда безупречности?

Е: Не без погрешностей! Разумеется, дома это производило не столь ошеломляющее впечатление, чем на публике. Он был в своей юности чрезмерно прилежен; потом, когда ему иной раз не полностью удавались пассажи, при повторении выходили они у него как из пистолета (*wie aus der Pistole*). Этому способствовали, с одной стороны, его сильная воля, а с другой — если небольшая, но все же крайне гибкая, эластичная, способная к невероятному растяжению кисть, пальцы которой ударяли по струнам как язык колокола. Когда я несколько лет спустя вновь встретил его на юге Франции, точность его игры у грифа значительно снизилась, — что я, без хвастовства, некоторые его парадные пьесы также хорошо выводил, если не лучше, чем он сам! (*Moser 1923, 429*)²⁸.

К сожалению, мемуары не позволяют пролить свет на кажущиеся неправдоподобными факты артистической биографии Эрнста²⁹. Из воспоминаний Иоахима следует, что Эрнст встречал Паганини на юге Франции в разное время, по крайней мере, дважды. Однако такой эпизод, если он действительно имел место, в Марселе мог произойти лишь однажды: в декабре 1836 года, когда Паганини выступал с концертами, либо, что более вероятно, поскольку подтверждается письмами Эрнста, в марте 1837-го³⁰. Эрнст дал в Мар-

²⁸ См. также: *Heller 1904*.

²⁹ Впрочем, приведенные сведения (со ссылкой на А. Хеллер) А. Мозер — авторитетный историк скрипичного исполнительского искусства — не интерпретирует как мистификацию. Скорее наоборот, исследователь трактует их как фактологию: «Наблюдения Эрнста, касающиеся исключительной гибкости пальцев Паганини, были подтверждены парижским учителем доктором Беннати» (*Moser 1923, 429*).

³⁰ См.: Хронограф жизни и творчества Паганини (*Ямпольский 1961, 335*). 15 апреля 1837 г. в письме из Авиньона Эрнст описал подробно три концерта Паганини в Марселе, после которых он давал и свое выступление: «...Я не могу Вам описать,

селе свое представление «к началу 1837 года», незадолго до прибытия туда Паганини (*Hust 2001, 450*).

Как бы то ни было, Эрнст находился с Паганини в напряженном внутреннем диалоге. Мистификация (вхождение в чужой образ) предоставляла артисту возможность иронического взгляда, столь свойственного культуре романтизма: «...во время исполнения никогда не принимал ту гротескную позу, которая у него временами действовала прямо-таки отталкивающе» (*Ibid*).

Свои «уроки Паганини» музыкант, однако, выставлял напоказ, и «маска» Паганини приросла к нему надолго. Так, при сравнении этнических и психологических типов разных скрипачей в прессе уже в 1841 году фигурировал клишированный портрет Эрнста, с чертами романтической гиперболизации, основанный на сходстве с Паганини.

Резкую противоположность [Улле Буллю. — Г. П.] ... представляет Эрнст, своей физиогномией, напоминающей о его южном происхождении. Это человек среднего роста с гибким, красиво сложенным станом, бледным лицом, огромным носом, мрачным взором, большими черными усами и бакенбардами, густыми волосами, причесанными *a la massaggio*, осеняющими худощавое лицо. Можно почти подумать, что во всем этом скрывается со стороны артиста желание *уподобиться* знаменитому Паганини, которого Эрнст называет своим учителем»³¹.

Многие известные скрипачи в качестве саморекламы называли себя учениками Паганини. Например, на афишах концертов Аполлинария Контского неизменно фигурировало: «Единственный ученик знаменитого Паганини» (*Ямпольский 1961, 210*).

Будучи хорошим промоутером своего таланта, Эрнст на каком-то этапе стал предпринимать действия, направленные на то, чтобы отмежеваться от образа Паганини. Показательно первое издание Венецианского карнавала (*Carnaval de Venise*; оп. 18), которое композитор предварил следующим предисловием:

с какой подавленностью в этот раз я предстал перед публикой, но меня так бурно приветствовали, что я сразу успокоился. Этот концерт был большим триумфом для меня: после Паганини такой прием для меня — большая честь. По окончании концерта я, совершенно обессиленный, упал в объятия моего друга» (*Heller 1904, 13; Moser 1923, 519–520*).

³¹ Московские ведомости. 1841. № 8. 25 января. С. 69.

Когда я писал вариации на тему, которую варьировал также и Паганини, я не думал никогда о том, чтобы издать их. Я имел только намерение сочинить для концертов моих пьесу, форма и характер которой дозволили бы мне применить к исполнению часть тех паганиниевских трудностей, которые, будучи примененными ко всякому другому роду композиции, кажутся мне неприличными и доказывающими недостаток вкуса и оригинальности. Но как в последнее время появились разные, весьма несовершенные аранжировки этих вариаций и многие артисты неделикатно играли их на публике, не называя притом моего имени, то я был вынужден напечатать их и разъяснить при этом: *что настоящее издание моих вариаций есть полное и первое, печатаемое с моего согласия.*

Гейне, так тонко уловивший романтические грани таланта Эрнста, пристрастие музыканта «к фантастическому, также и к причудливому, если даже не к комическому»³², писал:

...многие из его сочинений всегда напоминают мне комедии-сказки Гоцци, затейливейшие маскарады, «Венецианский карнавал». Музыкальное произведение, известное под этим названием и самым наглым образом украденное Сивори³³, — очаровательнейшее капричио Эрнста» (Гейне 1936, 354).

Ироническое упоминание о Э. К. Сивори здесь не случайно, поскольку этот скрипач (не без оснований) претендовал на звание единственного ученика Паганини, в то время как для Гейне именно Эрнст главная ветвь, идущая от Паганини.

Концерты в Петербурге

«Эрнст был здесь. Он, однако, из каприза не пожелал дать концерта; ему угодно играть только у друзей. Этого артиста здесь любят и почитают...» — писал Гейне о парижанах в 1844 году (*Там же*, 354). Едва ли то же самое можно отнести и к петербургским слушателям 1847 года: Петербург, прославивший музыкальной столицей, судя по всему, не имел представления о том, что имел в виду Гейне.

³² Феномен впоследствии определен В. В. Стасовым как «писки и визги» (Стасов 1974, 29).

³³ Сивори (Sivori) Эрнесто Камилло (1815–1894), итальянский скрипач, композитор, ученик Паганини, его уроки с маэстро продолжались около семи месяцев.

В Петербурге артиста ожидали еще в 1842 году в ряду других скрипачей, о чем сообщала «Библиотека для чтения»:

Три знаменитых скрипача, он [Сивори. — Г. П.], Эрнст и Гауман, должны были услаждать наши праздные уши в Великом посту, но по мудрости судьбы дело вдруг расстроилось. Эрнст прогневался за что-то на нас издали и вдруг уехал в Берлин...³⁴

В сообщении — улики «неведения» об истинном масштабе дарования Эрнста, он — *просто знаменитость*, как и Сивори.

В начале 1844 года Эрнст из Парижа отправился в Лондон. Затем музыкант проследовал по маршруту: Веймар, Лейпциг, Прага, Вена. В первых числах ноября он оставил Вену, посетил Брюнн, Прагу, Дрезден, Ганновер, Берлин, Кенигсберг, Тильзит, Митаву, Ригу и, наконец, в феврале 1847 года достиг Петербурга, одновременно с Берлиозом.

Берлиоз всегда, как и в этот раз, достаточно успешно занимался продвижением своих гастролей, о чем красноречиво свидетельствует нижеследующее письмо, проникнутое высоким пафосом.

Нам сообщили для прочтения письмо, написанное из Парижа 13-го (25-го) января 1847 знаменитым Гектором Берлиозом, в котором он извещает первого Русского композитора и исполнителя, приобретшего Европейскую славу Его Превосходительство Алексея Федоровича Львова, что он приедет непременно в Петербург, в конце февраля и намерен исполнить здесь при помощи здешних виртуозов и певцов несколько своих композиций...³⁵

«Он, — писал об Эрнсте Берлиоз, — действительно прибыл в Санкт-Петербург в тот же день, что и я. Мы встретились в России так же ненароком, как это бывало раньше в Брюсселе, Вене, Париже...» (Берлиоз 1967, 594–595). Такое совпадение при полной неосведомленности о планах друг друга представляется почти нереальным, особенно учитывая близкую дружбу музыкантов, их переписку³⁶.

³⁴ Библиотека для чтения. 1842. Т. 51. Март. С. 70.

³⁵ Северная пчела. 1847. № 23. 29 января. С. 3.

³⁶ См., например, пятое письмо Берлиоза Эрнсту из Дрездена (Берлиоз 1967, 382–393).

Итак, Эрнст, если прибегнуть к оброненному Берлиозом слову, прибыл в Петербург словно бы ненароком: без рекламы, пропаганды, без какого либо протезирования высшего света. Концерты прошли при участии солиста немецкой труппы баса-баритона В. Ферзинга³⁷, виолончелистки Л. Христиани³⁸, гастролировавшей в Петербурге, тенора — бывшего солиста Рижской оперы К. Франк³⁹. Эрнст солировал на альте в симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии», исполненной 23 апреля под руководством композитора. Концерты Эрнста освещали газеты «Sankt-Petersburgische Zeitung», «Северная пчела», «Санкт-Петербургские ведомости», «Русский инвалид», журналы «Библиотека для чтения», «Иллюстрация», «Литературное приложение к Нувеллисту».

О том что имя музыканта в Петербурге не было широко известно, свидетельствует тот факт, что первые два концерта состоялись при полупустом зале.

Итак, мы скажем, что нам показалось, что театр был пуст. Г. Эрнст вообразил, что все вообще, и каждый в частности у нас знает, каким талантом обладает тот или другой европейский артист. Г. Эрнст ошибся. Для нас Лист, Тальберг, Дёллер и Дрейшок — артисты равной величины; мы любим музыку без оттенков; то есть мы не любим музыку. А хотим притворяться, что любим... Если артист хотел прослыть великим, то на концерт свой назначал огромные цены. Должно быть хорошо, если так дорого; мы так думали и платили... а как мы не знали г-на Эрнста, то театр был пуст...⁴⁰

³⁷ Ферзинг (Ferzing) Вильгельм (1811–?), немецкий певец (бас, баритон), артист немецкой оперы в Петербурге (1835–1847). Для Ферзинга Мендельсон написал партию в оратории «Павел» (Paulus; op. 36).

³⁸ Христиани (Christiani) Луиза (1827–1853), французская виолончелистка, ученица Б. Беназе, ученика Б. Ромберга. В Петербурге и других городах России гастролировала неоднократно и успешно. В 1847 г. — впервые. Мендельсон посвятил Христиани «Песнь без слов» для виолончели и фортепиано (op. 109), аккомпанировал ей в Лейпциге (*Гинзбург* 1957, 193, 342–343).

³⁹ Франк (Franke) Карл (?–?), немецкий певец (тенор), пел в придворном театре Дармштадта, в Рижской опере, в Петербурге. Его голос отличался «превосходной силой», а также способностью к контрастной и тонкой нюансировке (*Rudolph* 1890, 650).

⁴⁰ Иллюстрация. 1847. Т 4. № 8. С. 125; там же — портрет Эрнста. Музыкант тратил большие суммы на благотворительность, но когда прибыл в Петербург, назначил достаточно высокие цены на билеты. Согласно афишам цена места

Нетрудно заметить присущий этому высказыванию скептицизм по отношению к артистам-гастролерам; кроме того, угадывается намек на некоторую пресыщенность концертами, общий спад интереса публики к виртуозам. Подтверждение тому — в оценке представителя другого критического издания:

Кларнетист Блаз в своих двух концертах явился превосходным виртуозом... Господа Блаз⁴¹ и Борер⁴² были уже в Петербурге в более счастливое время и остались довольны своею поездкою. Они надеялись на такой же успех и в нынешнем году, но, увы! жестоко обманулись⁴³.

Вернемся, однако, к иносказательной речи корреспондента «Иллюстрации»:

В лице г-на Эрнста европейские артисты получили первый урок, желательно, чтобы не последний... Нам показалось, что г-н Эрнст такой скрипач, которых мы здесь не слыхали⁴⁴. Виноваты! мы и забыли, что нам все равны! Липиньский, Вьетан, Гауман, Оле-Буль, Арто, Сивори, Эрнст, нам все равны... <...>. Г-н Эрнст после увер-

ложи первого яруса составила 20 руб. серебром, 2-го яруса — 12, 3-го яруса — 7, 4-го — 5; кресла: 1-го ряда — 8 руб., 2-го и 3-го — 6, 4-го и 5-го — 5, 6-го и 7-го — 4, 8-го — 12; прочие ряды — 2; балкон — 2 руб., галерея 4-го яруса — 1 руб., 5-го яруса — 70 коп. сер., боковая галерея на первой скамейке — 80 коп., боковая галерея на прочих скамейках — 55, амфитеатр — 25, раек — 25 коп. сер. Сравним с Вьетаном: 12 февраля 1847 года афиши объявили о том, что «Первый Концертист Императорских Театров даст пред отъездом в Париж Большой концерт». Ложа бельэтажа — 20 руб. сер, 1-го яруса — 15 руб. и. т. д. См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3057. Афиши.

Известен адрес проживания Эрнста в Петербурге: «Билеты можно получить в гостинице Наполеон в № 28, дом Погенполя, на углу Малой Морской, до пятницы 4 часов после обеда, а в субботу, в 9 часов в кассе Большого театра» (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3057. Афиши).

⁴¹ Блаз (Блас; Blaes) Арнольд Йозеф (1814–1892), бельгийский кларнетист, один из крупнейших кларнетистов Европы XIX столетия, автор пособия по игре на кларнете и автобиографии «Воспоминания из моей артистической жизни» (*Souvenirs de ma vie artistique*. Brussels, 1888).

⁴² Борер (Bohrer) Макс (1784–1867), немецкий виолончелист, ученик Антона Шварца, прославился вместе с братом исполнением произведений Бетховена.

⁴³ Библиотека для чтения. 1847. Т. 81. № 4. С. 144.

⁴⁴ «Северная пчела» сообщила, что, страдая лихорадкой, Эрнст весь день пролежал в постели «и играл большой, как не сыграть многим здоровым» (Северная пчела. 1847. 26 февраля. № 45).

туры, в первом концерте сыграл фантазию на мотивы Отелло собственного сочинения⁴⁵. Мягкость смычка удивительна, казалось, что виртуоз играет не на скрипке, а на особом инструменте, близком человеческому голосу... В пьесе Майседера [вариации] тот же упоительный отчет; физиономия пьесы передана с совершенною верностью⁴⁶.

Таким образом, «мягкость» и певучесть смычка, отчетливость артикуляции критики распознали в Эрнсте сразу; также вполне очевидно, что корреспондент цитируемого издания ставил талант Эрнста выше других знаменитых скрипачей.

«Sankt-Petersburgische Zeitung» свой отчет о первом концерте Эрнста предварила словами: «Наконец долгожданный Эрнст, этот Лист скрипки, дал свой первый концерт с таким триумфом, какого до сих пор в Петербурге не бывало!»⁴⁷.

Уподобив Эрнста «протовиртуозу» (Г. Шонберг) Ф. Листу, обозреватель концертов отчетливо указал место музыканта в ряду *больш*их виртуозов. Кроме того, для немецкой газеты приезд Эрнста оказался не неожиданным, а наоборот — «долгожданным».

Корреспондент «Sankt-Petersburgische Zeitung» предоставил своим читателям сведения о музыкальном инструменте Эрнста, о предыстории и стилевых особенностях прозвучавших в концерте сочинений:

Во второй части концерта слушали мы оба известнейшие произведения большого артиста: Элегию и Карнавал в Венеции⁴⁸. Элегия сочинена в благородном стиле *Adagio malinconico ed appassionato in c moll* <...> Нет инструмента, для которого эта композиция не была бы уже аранжирована: для фортепиано, флейты, виолончели, валторны, трубы и т. д., и во всех этих переложениях она очень любима публикой⁴⁹. Но её нужно слышать на

⁴⁵ Fantaisie brillante sur la Marche et la Romance d'Otello de G. Rossini (Блестящая фантазия на тему марша и романса из оперы Дж. Россини «Отелло»; оп. 11).

⁴⁶ Иллюстрация. 1847. Т. 4. № 8. С. 124–125.

⁴⁷ SPbZ. 1847. № 44. 25 Febr. / 9 März. S. 173.

⁴⁸ Le Carnaval de Venise (op. 18; 1837).

⁴⁹ 5 апреля 1847 года в зале Мятлевой Цезарь Беер (ученик Ф. Серве), виолончелист Дирекции императорских театров, исполнил «всеми любимую» «Элегию» Эрнста в аранжировке для виолончели.

скрипке, на чудесном Страдивари Эрнста, под смычком которого возникает пение ангела, чтобы глубоко проникнуть в сердца. Взмолнованная публика не успокоилась, пока художник не повторил её еще раз. Но нет, это было не повторение, но, скорее, — продолжение и дополнение уже услышанного!⁵⁰

Подчеркнув импровизаторский дар музыканта, рецензент упомянул «вставную» арию Моцарта, исполненную Ферзингом, и обратился к заключительной пьесе Эрнста:

...Венецианский карнавал. Эта идея: положить на непритворливую народную тему непрерывный ряд каприччиозных и бурлескных вариаций <...> впервые была использована Паганини. Но композиция этого творения современной скрипичной игры никогда не была опубликована и теперь, вероятно, может рассматриваться утраченной⁵¹. Эрнст исполнил эту идею в полностью своеобразной манере, по-новому <...> Влияние этого исполнения на публику было неопишмым. <...> В стремительном возгласе *Da capo...* слышится ряд полностью новых вариаций, в которых очень интересным образом появляется также моцартово Фигаро... Много лет назад мы имели возможность слушать Г. Эрнста. Но какого прогресса добился тем временем этот художник!⁵²

Нужно было действительно следить за успехами музыканта, чтобы прийти к заключению об одном из самых «замечательных преимуществ» Эрнста: сочетании музыки как отражении «его души» и «поразительной виртуозности как пьедестала для прекрасно и благородно оформленного искусства»⁵³.

Концерт Эрнста состоял из двух отделений, каждое из которых предварялось увертюрой; пьесы Эрнста (по четыре в каждой части) чередовались с вокальными номерами, исполнявшимися Ферзингом. Основная часть слушателей не знала музыки Эрнста, поэтому для первого концерта скрипач выбрал свои едва ли не самые популярные произведения — «Элегию» и «Венецианский карнавал».

⁵⁰ SPbZ. 1847. № 44. 25 Febr. / 9. März. S. 173.

⁵¹ В начале 1850-х гг. «Венецианский карнавал» Паганини (ор. 10) был издан Ж. Шоненбергером (*Берфорд 2010, 18*).

⁵² SPbZ. 1847. № 44. 25 Febr. / 9. März. S. 173.

⁵³ Ibid.

В среду, 26 февраля состоялся второй, так называемый *Большой концерт* Эрнста⁵⁴: как и первый — из двух отделений, открывавшихся увертюрами, с участием Ферзинга. «Северная пчела» отметила, что при уменьшении цен «против первого раза» публики было не больше, «зато прием этой публики был самый одобрительный и даже восторженный»⁵⁵.

Корреспондент «Sankt-Petersburgische Zeitung» похвалил удачно составленную программу: «дань классическому произведению Шпора» — его Восьмой скрипичный концерт в форме *Gesangsszene* (a-moll; op. 47), за которым последовало собственное сочинение Эрнста, «соответствующее самым эксцентрическим требованиям новейшей романтики», Вариации на венгерские темы (*Airs hongrois varies*; op. 22)⁵⁶.

Немногие виртуозы в нынешнее время решаются являться перед публикой с такими длинными пьесами, требующими непрерывного внимания. Большая часть заменяет старые классические концерты своими пустыми фантазиями и вариациями, из которых можно пропускать половину, не боясь потерять связи. Как артисты ошибаются в своем мнении о публике, доказывается громким всеобщим одобрением, последовавшим за творением знаменитого немецкого скрипача, которое Эрнст сыграл с надлежащим густым тоном и выражением⁵⁷.

«Северная пчела» особо отметила Интродукцию и финал на тему «Пирата» В. Беллини⁵⁸, шуточное *Andante* и «Венецианский карнавал».

Если в первом концерте Эрнста были некоторые ригористы, которым не нравились трудности, скачки и фокусы, сделавшиеся нынче главным основанием инструментальной музыки; если они находили, что и Эрнст, следуя вкусу и требованиям века, больше старается

⁵⁴ Сравним: стоимость ложи первого яруса — 15 руб. сер., бенуар открытый — 10, 2-го яруса — 10, 3-го — 6 руб. сер. (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3057. Афиши).

⁵⁵ Северная пчела. 1847. 6 марта. № 352.

⁵⁶ SPbZ. 1847. № 50. Dienstag. 4/16 März. S. 199. Год написания сочинения Эрнста — не позднее 1847 г., а не 1849-й, как указано в статье: *Hust 2001, 450*.

⁵⁷ Библиотека для чтения. 1847. Т. 81. № 4. С. 137.

⁵⁸ *Introduktion, capries et finales sur un thème de l'opéra il Pirata de Bellini*; op. 19.

отличиться искусством механизма, а не пением, не душою, то на этот раз они могли видеть несправедливость своих упреков. Эрнст с таким чувством и одушевлением сыграл этот мотив [из «Пирата» Беллини. — Г. П.], что тронул до глубины самые нечувствительные сердца. В вариациях этого мотива были и в механическом [техническом] отношении изумительные вещи. Во-первых, вариация на басовой струне была удивительна; во-вторых, то, где одна струна играет самую тему, а две аккомпанируют ей тремоло с прибавлением по временам еще 4-го звука, *pizzicato*, — непостижимо! ... Одним словом этот второй концерт сделал г. Эрнста решительно любимцем Петербурга⁵⁹.

Не упомянув имени Паганини, рецензент фактически фиксирует элементы его виртуозной техники.

Концерт заключился «Венецианским карнавалом». Таким образом, сложилась парадоксальная ситуация: шумный успех при пустом зале!

И только третий концерт, 5 марта «привлек, наконец, много публики, заполнившей все просторное помещение Большого театра вплоть до последнего места»⁶⁰. Эрнст представил в этой программе первую часть своего большого Патетического концерта (*Concerto Allegro-Pathétique; fis-moll; op. 23*), написанного в стиле симфонии, Блестящую фантазию на тему марша и романса из «Отелло» Дж. Россини, *Andante* Бетховена⁶¹, Рондо *Parageno* («остроумное скерцо на 5 нот»; *op. 21*), «Венецианский карнавал». По требованию «ненасытной» публики после «Венецианского карнавала» сверх программы была исполнена «Элегия». Вероятно, музыкант близко сошелся с Ферзингом, поскольку певец неизменно принимал участие в его концертах. *Sankt-Petersburgische Zeitung* не удержалась от реплики: «Концерты без Ферзинга так же мало возможны, как обед без хлеба», — брошенной, как следует из контекста, без всякой иронии⁶². На этот раз Ферзинг пел под аккомпанемент валторны Ф. Х. Гомилиуса.

⁵⁹ Северная пчела. 1847. 6 марта. № 352.

⁶⁰ SPbZ. 1847. № 65. 21 März / 2 April. S. 261.

⁶¹ Согласно афишам *Romanze* Бетховена. Какое именно сочинение Бетховена исполнялось, неясно. Возможно, Романс (*Romanze*) для скрипки с оркестром (*G-dur, op. 40* или *F-dur, op. 50*).

⁶² SPbZ. 1847. 21 März / 2 April. № 65.

Газета снабдила читателей и другого рода «эксклюзивной» информацией. «Увертюры были, как во всех случаях, когда дирижирует Альбрехт, выбраны с большим вкусом и удачно исполнены»⁶³. В афишах ни композитор (автор увертюры), ни название увертюры, ни имя дирижера не указывались. Но в прессе такая информация присутствовала. Так, в концертах Эрнста были сыграны, например, увертюры к операм «Прециоза» К. М. фон Вебера и «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, а оркестром руководил «дельный» капельмейстер К. Ф. Альбрехт⁶⁴. По сообщению прессы, «Эрнст после третьего *своего* концерта, возвращаясь домой, нашел у себя прекрасный серебряный кубок с превосходным букетом цветов»⁶⁵. Даритель остался неизвестным.

Вероятно, первоначально в планы Эрнста входило дать в Петербурге всего три концерта, и затем, по примеру Берлиоза, уехать в Москву. Однако внезапно, скорее всего, благодаря пробудившемуся интересу публики, Эрнст отложил поездку в Москву до будущего года и задержался в Петербурге на Пасху с тем, чтобы 8 марта принять участие в концерте Филармонического общества.

Концерт проходил в Дворянском собрании и был примечателен исполнением Первой симфонии Мендельсона под управлением Альбрехта. Эрнст украсил программу концерта «Элегией» и в первый раз за время своего пребывания в Петербурге выступил в ансамбле, «разыграв» вместе с Л. Маурером и его сыновьями Концертант для трех скрипок и виолончели Маурера (Concertante für drei Violinen und Violoncelle). Концерт имел благотворительную цель, и Берлиоз, не пожелавший «отстать от других» исполнителей в этом благом начинании, дирижировал (в том же концерте) «свое переложение на оркестр прелестной Веберовой пьесы “Aufforderung zum Tanz”»⁶⁶.

Оставшись в Петербурге, Эрнст весьма интенсивно интегрируется в музыкальную жизнь столицы, его имя фигурирует на афишах концертов самого разного толка: *сольных, смешанных, камер-*

⁶³ Ibid.

⁶⁴ SPbZ. 1847. № 50. 4/16 März. S. 199. Альбрехт (Albrecht) Карл Францевич (1807–1867), немецкий дирижер и музыкальный педагог.

⁶⁵ Литературное прибавление к Нувеллисту. 1847. Год 4. № 4. Апрель. С. 31.

⁶⁶ Библиотека для чтения. 1847. Т. 81. № 4. С. 142.

ных, объединивших лучших инструменталистов Петербурга и приезжих гастролеров. Концерты следовали чередой, один за другим: 11 марта и 6 апреля в зале университета, 13 марта — в зале графа Кушелева-Безбородко, 14 марта и 7 апреля — в зале Мятлевой, 29 марта — в Дворянском собрании, 15, 27 апреля⁶⁷ и 4 мая — в Большом театре⁶⁸. Эрнст основательно познакомил петербургскую публику со своим творчеством. В концерте Христиани он сыграл Концертино D-dur (op. 12), Элегию⁶⁹, Вариации на венгерские темы, Andante spinnato и «Венецианский карнавал». Концертное утро в зале Мятлевой, насыщенное виртуозной музыкой в духе инструментальных фантазий, вокальных арий и дуэтов, оттенили три романтические пьесы: *Trois pensées fugitive* («Мимолетности») из цикла «*Pensées fugitives*» для скрипки и фортепиано (соч. С. Геллера и Эрнста; op. 30)⁷⁰, партию рояля исполнял Б. Дамке.

В эпоху романтизма личность большого артиста волновала публику едва ли не больше, чем собственно творчество. А поскольку популярность Эрнста в Петербурге неуклонно возрастала, пресса не упускала возможности осветить выступления артиста во всех деталях. Программа концерта в зале Дворянского собрания 29 марта была «очень богата пением», она обещала две арии: Ферзинга и «г-на Франка (бывшего первого тенора Рижского театра)», «дуэт обоих» и другие вокальные номера⁷¹. За час до концерта стало из-

⁶⁷ Концерты 29 марта, 15 и 27 апреля выделим из общей панорамы как «сольные». Сольные выступления («гала концерты») скрипачей виртуозов того времени по традиции сопровождались пением.

⁶⁸ В РГИА сохранились документы о выдаче Г. Эрнсту разрешения на утренний концерт 25 марта в Университетской зале «без объявления об этом в афишах» и 29 марта — в зале Дворянского собрания (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 11308. О выдаче свидетельств артистам на дачу концертов, маскарадов и других штукмейстерских представлений. Л. 2).

⁶⁹ Христиани исполняла, среди прочих сочинений, другой романтический опус, корреспондирующий с «Элегией», — «Меланхолию» (*Mélancolie*) Фр. Прюма.

⁷⁰ Геллер (Хеллер; Heller) Стефан (Иштван), австрийский пианист и композитор, автор более 150 опусов для фортепиано. В списке сочинений Хеллера опус называется «*Dix pensées fugitives*» и включает соответственно десять пьес, каждой из которых предпослан эпиграф из романтической литературы. Так, первая пьеса цикла «*Passé*» предваряется строками Ламартина. Хеллер сочинял исключительно для фортепиано, поэтому данный опус написан совместно с Эрнстом.

⁷¹ Библиотека для чтения. 1847. Т. 82. С. 87.

вестно, что оба артиста заболели. Но Эрнст не «растерялся от такой невзгоды» и предстал перед публикой «с маленькой, очаровательной речью», которая сама по себе могла уже обеспечить замену несостоявшихся номеров, «общеизвестных мелодий»⁷². Таким образом, публика получила возможность поближе познакомиться со своим кумиром⁷³.

Музыкант взял основную нагрузку концерта на себя, среди его сочинений был и «прелестный *Feuillet d'Album*» («Листок из альбома»), написанный Эрнстом для скрипки с аккомпанементом фортепиано. В этом концерте вместо певцов ему «ассистировала» на виолончели Христианин, в частности, прозвучали вариации на тему «*Des Mädchen Klage*» Шуберта. Оркестр исполнил две увертюры: Концертную увертюру «Гебриды, или Фингалова пещера» («*Die Hebriden oder Die Fingalshöhle*»; op. 26) Мендельсона и к «Милосердию Тита» («*La clemenza di Tito*») Моцарта.

Эрнст давал критикам мало пищи для пересудов. Несмотря на беспокойный характер, музыкант был, видимо, не склонен к экзальтации. Об особенностях его характера многое известно благодаря Берлиозу.

Большой театр был переполнен: мундиры, эполеты, каски, брильянты блистали и сверкали повсюду, — писал Берлиоз об исполнении «Ромео и Джульетты». — Меня вызывали не знаю сколько раз... Впечатление от... шекспировской поэмы... было таково, что после финала я убежал, весь дрожа, и укрылся в одной из комнат театра, где несколько минут спустя Эрнст нашел меня, заливающегося слезами. — А, — сказал он мне, — нервы! Я знаю это! И подойдя ко мне, он приподнял мою голову и дал мне возможность выплакаться, как истерической девчонке, в продолжение четверти часа (*Берлиоз 1967, 591*).

Артистическое поведение Берлиоза типологически более показательно, чем эмоционально сдержанная реакция Эрнста, видимо, накладывающая особый отпечаток на его исполнение⁷⁴.

⁷² SPbZ. 1847. № 75. Freitag. 4/16 April. S. 294.

⁷³ «Все знают, что для публики нет ничего интереснее, когда знаменитый артист говорит речь. Никто этого не постиг, как Лист. И мы многих знаем, ходивших в его концерты из-за его речей больше, чем из-за его игры» (*Ibid.*).

⁷⁴ «Игра у него ровная, украшения изящны, часто новые и поразительные; но основной тон всегда спокойствие, уверенность. Когда он изливается в сла-

В следующем концерте, объявленном как *Abschiedsmatinées* (15 апреля, Большой театр), Эрнст вновь вернулся к «Gesangsszene» Шпора, исполнив эту музыку с «еще большим выражением», чем прежде. Музыкант приберег также три разножанровых сочинения, до сих пор еще не игранных им в Петербурге: Интродукцию и вариацию на тему Людовика Галеви (ор. 6), Романс Вьетана, удостоенный эпитета «прекрасный», а также архитрудную транскрипцию «Лесного царя» Шуберта (ор. 26), требующую выдающейся скрипичной техники.

Хотя вечер в Большом театре 15 апреля был объявлен «прощальным», 27 апреля Эрнст, по желанию публики, дал еще один концерт. «Господин Эрнст завершил блестящий ряд своих побед благотворительной акцией — концертом в пользу Общества посещения бедных и Немецкого Благотворительного Общества»⁷⁵. Кроме уже известных публике своих сочинений, Эрнст включил в программу своего последнего сольного выступления в Петербурге первое *Allegro* из скрипичного концерта А. Баццини⁷⁶, а также «прекрасное *Andante* Бетховена». На сей раз партнером Эрнста выступил не Ферзинг⁷⁷, а К. Франк с арией из «Волшебной флейты» Моцарта и «Молитвой» из «Оберона» Вебера.

Университетские концерты среди прочих выделялись составом исполнителей и произведений, именно в них явно обозначилась бетховенская тема. Вместе с Эрнстом выступали такие отмеченные европейской славой знаменитости Петербурга, как виолончелист Гросс, Ферзинг, кларнетист В. Вагнер, пианист И. Промберггер. В первом концерте, («музыкальное утро» в университете) среди сочинений А. Герца, Г. Проха, К. Фольвейлера прозвучали песни Шуберта (Ферзинг) и соната Бетховена для скрипки и фортепиано⁷⁸ в исполнении Эрнста и Промберггера.

достных, нежных тонах, то его внутреннее спокойствие, выражающееся на лице его, имеет сильное влияние на слушателей», — писала в 1841 году *Allgemeine Zeitung*. Цит. по: Московские ведомости. 1841. № 8. 25 января. С. 70.

⁷⁵ За что его поблагодарила редакция газеты *SPbZ* // *SPbZ*. 1847. № 93. Sonntag. 27 April / 9 Mai. S. 379.

⁷⁶ Баццини (Bazzini) Антонио (1818–1897), итальянский скрипач, композитор и музыкальный педагог.

⁷⁷ Прощальный концерт Ферзинга (при участии Эрнста, Берлиоза, Самойловой), состоявшийся 4 мая, завершил гастроль скрипача в Петербурге.

⁷⁸ *Die grosse Sonate für Piano und Violin von Beethoven (a-moll; Die Concerte der letzten Zeit* // *SPbZ*. 1847. März / 2 April. № 65. S. 262.

Бетховенский акцент упрочился во втором концерте («музыкальное утро» 6 апреля, в 2 часа пополудни), своей программой обязанному Августу Мюллеру — «первому контрабасисту Европы», прибывшему в Петербург. Мюллер сыграл Adagio из фортепианной сонаты (cis- moll; op. 27, № 2; «Quasi una Fantasia») в переложении для контрабаса. Самое глубокое впечатление на публику произвел Септет Бетховена (op. 20) для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота. В исполнении септета приняли участие Эрнст, Альбрехт, Гросс, Мюллер, Вагнер, Ф. Х. Гомилиус и В. Шиндлер⁷⁹.

Любопытно было слышать Эрнста в этом сочинении... Условия, требуемые от отличного виртуоза при исполнении такой простой и классической музыки, более отрицательные, чем положительные. Эрнст исполнил септуор с таким полным, чудным тоном, с таким глубоким чувством, так хорошо умел выразить все самые нежнейшие оттенки, и вообще играл ... с таким благоговением к великому творению Бетховена, что нам казалось, будто он никогда не играл с таким совершенством. Судя по этому примеру, можно догадываться, что он должен быть превосходен в квартетах⁸⁰.

Для петербургской публики это был своего рода «экзамен на чин» не виртуоза, но интерпретатора великого художника и великого творения. По мнению Берлиоза,

Эрнст, разрешая себе с метром те разумные вольности, которые ... часто требует страстная выразительность, оставался музыкантом точным, размеренным, невозмутимо верным своему стилю среди своих самых смелых причуд <....> Надо слышать Эрнста в квартетах Бетховена, чтобы оценить его в этом отношении» (Берлиоз 1967, 595)⁸¹.

Успех нарастал постепенно и ко времени отъезда скрипача достиг такого пика напряжения, что газета «Русский инвалид» раз-

⁷⁹ Шиндлер (Schindler) Вильгельм (?–1861), фаготист итальянской оперы в Петербурге с 1845 г.

⁸⁰ Библиотека для чтения. 1847. Т. 82. С. 88–89.

⁸¹ Выразительную характеристику исполнительского мастерства Эрнста запечатлел Иоахим: «Никогда уже вновь не достигал моих ушей тон, столь способный к перевоплощению, как тот, что звучал под его смычком в Adagio бетховенских квартетов op. 59 и op. 74» (Цит. по: Moser 1923, 519).

разилась речью, полной клишированными романтическими метафорами и патетическими восклицаниями: осязаемая реальность — образ города, его хмурый пейзаж красноречиво противопоставлены идеалу, символу красоты.

Последний концерт Эрнста! Грустно звучит это слово <....> Грустно, грустно! Ты уедешь и оставишь нас опять среди нашей туманной, сырой, вялой действительности... Опять та же жизнь, однообразная и монотонная, как природа, к которой она привита, холодная как наш климат, мутная как вода Мойки, душная как вечерние испарения болота. Ты уедешь! Но благодарим тебя за то, что ты хоть на минуту пробудил нас от летаргического сна...⁸²

Эрнст покорила публику собственными сочинениями, в которых выступил явным последователем Паганини: в Патетическом концерте для скрипки с оркестром, «полном изящества и благородства» (Л. Ауэр), в «Венецианском карнавале», в выразительной «Элегии». «Венецианский карнавал» продемонстрировал виртуозно-романтическое начало в характеристическом духе: «посыпались паганиниевские штуки, убедившие слушателей, что трудностей для Эрнста не существует»⁸³. В «Элегии» слушатели и критики усмотрели автобиографические моменты, едва ли не «голос» возлюбленной композитора⁸⁴, отметили, что в оттенках Эрнст приближается к пению Дж. Рубини. Оба произведения настолько пришлись по душе петербургским слушателям, что в конце одного из последних музыкальных вечеров, как писала «Библиотека для чтения», «элегисты одолжены были победою над карнавалистами»⁸⁵; а корреспондент

⁸² Русский инвалид. 1847. 6 апреля. № 74–75.

⁸³ Иллюстрация. 1847. Т. IV. Год третий. № 8. 1 марта. С. 125.

⁸⁴ «...Мы не слишком верим вообще в анекдоты, распускаемые про знаменитых артистов; но история, которую мы слышали, так проста, что нельзя ей не поверить. И притом, то необыкновенное чувство, то страдание, которым исполнена Элегия Эрнста, делает весьма вероятным слух, что она написана на смерть любимой женщины» // Русский инвалид. 1847. № 66. 28 марта. См. также: Русский инвалид. № 79. 11 апреля.

⁸⁵ Библиотека для чтения. 1847. Т. 82. С. 92. После шумных оваций, «швыряний» букетов, бурных призывов «Hierbleiben!», «Noch ein Concert!» на сцене «появился как *dues ex machine*, г-н Промберггер, сел за фортепиано, ударил обычный *d-mol*-ный аккорд и начал аккомпанемент Элегии» (SPbZ. 1847. № 84. 17/29 April. S. 339).

немецкой газеты так отозвался об атмосфере последнего концерта: «Это было бурное, волнующееся море!»⁸⁶

Большой каприс «Лесной царь» — пьеса нового виртуозного стиля, одна из ярких вспышек романтизма в инструментальной музыке. О дерзости подобного начинания писали:

Мысль переложить эту страшную балладу, с её непрерывным лошадиным топотом, с характеристическою фигурою в басах, с различными голосами повествователя, отца, ребенка и лесного царя, на одну скрипку без аккомпанемента — самая смелая мысль, какую когда-либо приводил в исполнение виртуоз⁸⁷.

От внимания рецензента не ускользнули такие выразительные детали скрипичной партитуры, как «крик ребенка в верхних тонах квинты, таинственное обещание лесного царя во флажолетных нотах и превосходно декламированный речитатив, заключающий балладу»⁸⁸. Каприс «Erlkönig» — сочинение, требующее очень развитой гибкости левой руки в исполнении аккордов и сопрягающегося с ними голоса. «Особенно в аккордовой и полифонической игре. Эрнст расширил виртуозную скрипичную технику своих современников» (*Hust 2001, 450*). Исполнение Каприса «Лесной царь» впервые заставило критиков пересмотреть привычные приоритеты в сопоставлении артистической пары «Паганини — Эрнст» в пользу последнего: «О трудностях исполнения нельзя составить себе понятия не слышав его; сам Паганини ужаснулся бы их; они, кажется, выходят из пределов возможности и доступны одному Эрнсту»⁸⁹. Очевидно, что в отдельных сочинениях богемский скрипач обогатил некоторые приемы игры генуэзского виртуоза. К таким принадлежит не только «Erlkönig», но и «Шестой этюд», вызывающий большие трудности для исполнения в связи с пиццикато в сочетании с пассажами (*arco*) и двойными флажолетами в левой руке. «The Last Rose of Summer» Эрнста Ямпольский привел как пример обогащения приемов «дуэтной игры» Паганини (*Ямпольский 1961, 201*).

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Библиотека для чтения. 1847. Т. 82. С. 91.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Там же.

Летом Эрнст все еще находился на территории Российской империи. 19 июня он выступил в Гельсингфорсе, после чего вернулся, видимо, морским путем, и дал еще один концерт в Ревеле, где задержался на какое-то время⁹⁰.

Берлиоз в связи с гастролями Эрнста в Петербурге в 1847 году писал:

В данный момент он отдыхает на берегах Балтики, берет у моря уроки величия и благородного звучания. Я сильно надеюсь встретиться с ним еще в каком-нибудь уголке мира. Ведь Лист, Эрнст и я являемся... среди музыкантов тремя самыми отъявленными бродягами из тех, кого жаждает видеть и беспокойный нрав всегда побуждают устремляться за пределы своего отечества (Берлиоз 1967, 505).

Заметим, что в представлении Берлиоза романтическое *артистическое путешествие* впервые приобретает оттенок — *бродяжничества*. И действительно, биография Эрнста — выдающегося скрипача и композитора виртуозно-романтического направления — бесконечная *цепь странствий*, звенья которой, — затворничество, выступления, концертные турне. Эрнст никогда не состоял на службе⁹¹, а был ориентирован на исполнительско-композиторскую стезю.

Итак, какой же образ музыканта-исполнителя и композитора сложился в результате гастролей Эрнста в Петербурге? Вердикт вынесла «Библиотека для чтения», оценивая ведущих скрипачей современности У. Булля, Ф. Прюма, Ш. Берио, А. Вьетана: «Мы не помним ни одного скрипача, который бы оставил в нас такое отрадное, такое очаровательное впечатление, как Эрнст»⁹². Булля хвалили за страстное одушевленное исполнение, но и порицали за «очевидные нелепости», в которые «вовлекало его желание казать-

⁹⁰ В Ревеле Эрнст дал четыре концерта, один из которых совместно с виолончелистом Гроссом.

⁹¹ За исключением кратковременного эпизода в Ганновере. «Эрнст... получил в Ганновере отставку и уже более не состоит там королевским капельмейстером. Это место для него не подходящее. Он был бы гораздо более способен управлять придворным оркестром какой-нибудь царицы фей, как, например, волшебницы Морганы...» (Гейне 1936, 355).

⁹² Библиотека для чтения. 1847. Т. 82. С. 90.

ся оригинальным». В Прюме отмечали огромный талант, но игре его и сочинениям, по мнению критика, «недоставало спокойствия и светлости». Берио приводил в восхищение плавной, изящной игрой. У Вьетана отмечали необыкновенную технику, неподражаемое стаккато, восхищались превосходными сочинениями, но обоим музыкантам отказывали в способности «трогать души». В Паганини признавали «величайшего гения», но в его музыке находили «что-то демоническое», «потрясавшее душу»⁹³.

Мерилом для Эрнста в очередной раз становится Паганини.

Эрнст имеет сходство с Паганини, как в наружности, так и в игре. Мы видим в нем то же искусство, достигнутое более духовным слиянием со своим инструментом, нежели методическим учением, ту же отвагу в преодолении трудностей, но все же более приближается Эрнст к нашему идеалу истинного виртуоза своим чувством прекрасного, которое проявляется везде, и в его сочинениях, и в его игре. Притом игра его всегда, даже среди самых трудных и запутанных пассажей, выражение его души⁹⁴.

Таким образом, Эрнст, как подобает истинному художнику, продемонстрировал «симпатическую» связь (Г. Гейне) со своим инструментом; романтическими критериями его исполнения стали «до чрезвычайности резко очерченная индивидуальность», «элегическое выражение» и «благородство звучания» — феномен, который пресса единодушно определила как «чувство прекрасного»⁹⁵. Заметим романтическую настроенность самой критики: именно Эрнсту присудили *идеальное* «выражение души» (иначе говоря, выявление мелодической стихии) даже в самых трудных, запутанных пассажах!

Романтический репертуар Эрнста объял крупные инструментальные композиции (отнюдь не только собственного сочинения) в сопровождении оркестра, характеристические пьесы для скрипки соло, «лирические поэмы» и миниатюры для скрипки и фортепиано.

В своих сочинениях Эрнст культивировал как характеристическое, «фантастическое» и «причудливое», так, еще в большей мере,

⁹³ Там же.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Литературное прибавление к Нувеллисту. 1848. 3 10. С. 76.

элегическое и возвышенно-сентиментальное начало, что претворилось и в принятой им (во многом от Паганини) системе жанров, и в интонационном богатстве и красоте скрипичного тона⁹⁶.

На примере Эрнста в какой-то мере можно говорить о казусе становления европейского исполнительства. Эрнст — преемник виртуозно-романтического направления, заданного исполнительским искусством Паганини. Однако вопрос его школы не столь однозначен. В 1831–1834-е годы в Париже он основательно посвятил себя изучению французской скрипичной школы, отличной от венской. В определенной мере его исполнительство — результат взаимодействия трех школ: венской, восходящей к Майзедеру, французской — Берио и, собственно, методы Паганини.

Паганини никогда не был в Петербурге. Полагаем, что именно эту «нишу» занял выдающийся виртуоз, *элегик*⁹⁷ Эрнст — носитель мифа Паганини, стремившийся обрести своего рода «власть» над великим итальянцем в том романтическом смысле, в котором в вариациях музыкант может властвовать над *темой*. Не случайно Берлиоз, ставивший искусство Эрнста между самыми «крайними» романтиками — собой и Листом, писал:

Как только венецианская тема оживает под этим магическим смычком, для меня наступает полночь. Я снова оказываюсь в Санкт-Петербурге, в просторном зале, залитом светом, и снова переживаю ту странную нервную усталость, какую испытываешь к концу блестящих музыкальных вечеров (Берлиоз 1967, 597).

Гастроли Генриха Вильгельма Эрнста в 1847 году, безусловно, — одна из самых ярких страниц в истории концертов Петербурга первой половины XIX столетия. Ошеломляющим успехом в северной столице выдающийся скрипач был обязан исключительно своему музыкальному таланту, а не славе, априори сопутствующей большому артисту. Никогда более странствия музыканта не приводили его в Петербург.

⁹⁶ «Среди критических замечаний в адрес Паганини известное число составляют претензии к красоте и певучести собственного ему тона...» (Берфорд 2010, 206).

⁹⁷ Именно так охарактеризовала Эрнста в сравнении с Паганини и Буллем немецкая пресса. См.: Московские ведомости. 1847. 1841. № 8. 25 января. С. 69.

Литература:

- Альбрехт* 1884 — Общий обзор деятельности Высочайше утвержденного Филармонического Общества / Сост. Е. К. Альбрехт. СПб., 1884.
- Берлиоз* 1967 — *Берлиоз Г.* Мемуары / Пер. с фр. О. И. Слезкиной. Вступ. ст. А. А. Хохловкиной; ред. перев. и прим. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М., 1967.
- Берфорд* 2010 — *Берфорд Т. В.* Николо Паганини. Стилиевые истоки творчества. СПб., 2010.
- Гейне* 1936 — *Гейне Г.* Лютеция // Гейне Г. Полное собрание сочинений в 12 т. / Пер. А. В. Федорова, коммент. Г. Гордона; ред. Н. Я. Берковского, Н. С. Виноградской, И. К. Луппола. М.: Л., 1936. Т. 11. С. 148–157; 344–355.
- Гинзбург* 1957 — *Гинзбург Л. С.* История виолончельного искусства: В 2 кн. М., 1957. Кн. 2.
- Гозенпуд* 1981 — *Гозенпуд А. А.* Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л., 1981.
- Долгушина М. Г., Петрова Г. В.* 2010 — *Долгушина М. Г., Петрова Г. В.* Людвиг Маурер: скрипач, композитор, дирижер // Россия–Германия. Контакты музыкальных культур. Проблемы музыкознания 9. Сб. научных трудов / Отв. ред. и сост. Г. В. Петрова. СПб., 2010. С. 22–54.
- Серов* 1984 — *Серов А. Н.* Концерты в Петербурге // Статьи о музыке: В 6 вып.; в 7 книгах / Сост. и коммент. В. В. Протопопова. Вып. I. 1847–1853. М., 1984. С. 42–69.
- Стасов* 1974 — *Стасов В. В.* Музыкальное обозрение // Статьи о музыке: В 5 вып. М., 1974. Вып. 1. 1847–1859 / Сост. и проверка текста Н. С. Симаковой; комм. и общ. ред. В. В. Протопопова. М., 1974. С. 23–38.
- Раабен* 1969 — *Раабен Л. Н.* Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов: Биографические очерки. Л., 1969.
- Ямпольский* 1961 — *Ямпольский И. М.* Никколо Паганини: Жизнь и творчество. М., 1961.
- Heller* 1904 — *Heller A. H. W.* Ernst im Urteile seiner Zeitgenossen. Wien, Brünn, Berlin, 1904.
- Hust* 2001 — *Hust Ch.* Heinrich Wilhelm Ernst // Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personteil 6. E–Fra. Neubearb. Ausg. / hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel, 2001. S. 448–450.
- Moser* 1923 — [*Moser A.*] Geschichte des Violinsspiels von Andreas Moser. Berlin, 1923.
- Pohl* 1877 — *Pohl C. F.* Ernst Heinrich Wilhelm // Allgemeine Deutsche Biographie in 56 Bänden / Hrsg. von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaft. Leipzig, 1877. Band 6. S. 325–327.
- Rudolph* 1890 — Rigaer Theater-und Tonkünstler-Lexicon / Hrsg. von Rudolph. Riga, 1890.

Дмитрий Шумилин

«Лист в женском платье». Российский триумф Софии Борер

...Я должен сказать, что был больше всего впечатлен ее пианизмом. Я слышал таких великих художников, как Тальберг, Дрейшок, Гензельт, Куллак, Клара Шуман, но все же считаю ее игру превосходящей их всех!

(С. Монюшко о Софии Борер)

Подобно прекрасному благоухающему цветку расцветал в 30–40-е годы XIX столетия в Европе музыкальный романтизм¹. Как хорошо воспитанное, но изнеженное «дитя» достигшего вершин славы «родителя» — классицизма он сочетал в себе поэтическую одухотворенность, способность приоткрыть завесы иных прекрасных миров со стремлением к освобождению от устоявшихся канонов, на которых строил свой величественный мир его досточтимый предок. В этой атмосфере порожденное жаждой преодоления объективно возможного и стремлением впечатлить, поразить слушателей бурно развивалось искусство фортепианных виртуозов.

История сохранила имена многих выдающихся пианистов XIX века, но картина развития европейского фортепианного исполнительства эпохи романтизма остается все же неполной. Сложно сказать, сколько незаурядных и выдающихся исполнителей забыто или полузабыто сегодня по причине фрагментарности и разбросанности сведений о них по различным фондам, хранилищам и собраниям. Одной из них является пианистка София Борер, чье дарование восхищало и поражало просвещенных любителей музыки многих стран Европы. До сих пор ее имя не привлекало пристально-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Концертная деятельность русских и иностранных пианистов в Санкт-Петербурге в 1802–1861 гг. и ее роль в формировании петербургской фортепианно-исполнительской культуры», проект №11-34-00321a1.

го внимания исследователей. Творческой судьбе этой удивительной артистки и посвящена данная статья.

Относительно даты рождения Борер существуют две версии. Согласно одной из них пианистка родилась в 1828 году, согласно другой — в Париже в ноябре 1830-го. Возможно, что вторая версия возникла вследствие желания родителей или родственников Борер скрыть ее истинный возраст и в свете представить девушку моложе, чем она была на самом деле. В те времена к подобным хитростям прибегали нередко. К счастью, все кроме года рождения, скрывать Борер было незачем, поэтому о семье и родословной пианистки мы можем говорить с достаточной степенью точности.

Отцом Софии был скрипач Антон Борер². Игре на скрипке он обучался у Родольфа Крейцера и, по всей видимости, во многом унаследовал мастерство знаменитого виртуоза. Вместе с братом, знаменитым виолончелистом Максимилианом Борером³, они заслужили признание в Европе как выдающиеся артисты и превосходные интерпретаторы сочинений Л. Бетховена. С 1834 по 1844 годы А. Борер служил в должности концертмейстера ганноверского оркестра, сменив на этом посту Л. Маурера. Антон и Максимилиан в одно и то же время женились на сестрах Фанни (Франциске) и Луизе Дюлькен (Dülken), происходивших из известного музыкальными традициями рода Лебрун (Lebrun). Фанни и Луиза были дочерьми знаменитой в свое время пианистки Софии Лебрун и превосходно играли на фортепиано. Луиза, выйдя замуж за Максимилиана Борера, осталась в качестве пианистки при Мюнхенском дворе, в то время как Фанни всецело посвятила себя воспитанию и музыкальному образованию своей удивительно талантливой дочери.

Вполне вероятно, что Борер получила имя в честь бабушки и с расчетом на то, что вместе с именем она унаследует и ее талант. Если дело обстояло именно так, то расчет оправдался в полной

² Борер (Bohrer) Йозеф Антон (1783–1863), немецкий скрипач.

³ Борер (Bohrer) Максимилиан Каспар Антон (1785–1867), немецкий виолончелист. Был хорошо известен как в Европе, так и в России, где неоднократно и с большим успехом гастролировал.

мере. Прекрасные пианистические данные, слух и музыкальность, распознанные вовремя чуткими родителями-педагогами, получили достойное и поистине удивительное по масштабу развитие. Под руководством матери София в кратчайшие сроки превратилась в феноменального виртуоза и европейскую знаменитость. А. Борер также уделял много внимания музыкальному образованию дочери, и, по всей видимости, сыграл ключевую роль в формировании ее профессионального кругозора и эстетического вкуса. Общие традиции семьи, близкие отношения с родственниками как отца, так и матери, довершили сочетание тех весьма удачных в педагогическом отношении обстоятельств, благодаря которым на европейском фортепианном небосклоне сороковых годов XIX века зажглась новая прекрасная звезда.

Уже в юном возрасте Борер снискала славу превосходной пианистки. В 1837 году она восхищала слушателей силой и разнообразием туше, владением различными видами техники и выразительностью исполнения (*Gollmick 1838, 278–280*). Концерты, данные ею в Париже и Версале летом 1838 года, заслужили восторженную оценку выдающихся французских музыкантов того времени. Ж. Ортиг посвятил Борер большую статью и две рецензии в «*Revue et gazette musicale de Paris*», где писал об уникальном положении юной пианистки среди общего числа музыкально одаренных детей и приравнивал ее талант к талантам В. А. Моцарта и Ф. Листа (*Ortigue 1838-1, 2, 3*). Л. Керубини, присутствовавший 26 июня того же года в зале Ventadour на одном из концертов, в котором выступала Борер, пришел в восторг от ее игры и, по окончании выступления, заключил девочку в свои объятия. Это «славное и значительное» событие присутствовавшие расценили как великую честь для юной пианистки, а известие о нем распространилось с молниеносной быстротой (*Ortigue 1838-2*). По некоторым свидетельствам, во время концерта Керубини «вдруг попросил Софию сыграть некоторые фуги Баха, и был так восхищен ее игрою, что при всей публике стал обнимать и поздравлять ее, и на другой день в знак памяти прислал ей локон своих седых волос» (*Дамке 1848-1*).

Внимание на себя Борер обратила не только в музыкальном мире, но и в среде великосветской аристократии. Девочке оказал

покровительство один из влиятельных ее представителей, некий шевалье «de P...» («le chevalier de P...») (*Ortique 1838-3*). По протекции этого «просвещенного любителя изящных искусств» Борер пригласили в Версаль для участия в концерте, состоявшемся 2 августа 1838 года. Юная пианистка восхитила всех присутствовавших прекрасным исполнением целого ряда произведений, среди которых были ноктюрн Ф. Шопена⁴, труднейшие в техническом отношении фантазия Ф. В. М. Калькбреннера на темы из оперы В. Беллини «Пират» (*Il Pirata*)⁵ и вариации Г. Герца. Вечером того же дня великодушный шевалье демонстрировал талант Борер в аристократическом кругу своих друзей и знакомых, где пианистка, видимо несколько не утомленная дневным концертом, с успехом исполнила множество пьес различных композиторов соло и в дуэте с отцом.

«Малютка Борер», как называли юную пианистку в газетах, ничуть не смущалась выступать перед публикой. Ортиг писал, что за роялем она «не перестает быть ребенком», и противопоставлял ее в этом отношении Н. Паганини (*Ortique 1838-1, 259*). По словам критика, в процессе игры Борер могла смеяться и беседовать со слушателями во время исполнения самых сложных пассажей, и это несколько не шло в ущерб исполнению (*Там же*). В то же время, по мнению рецензента, среди других музыкантов-вундеркиндов пианистка отличалась не по годам глубокой и прочувствованной интерпретацией музыки. Ее исполнение серьезных, «взрослых» произведений различных стилей и жанров вызывало всеобщий восторг современников, поражало зрелостью и законченностью. Ортиг от-

⁴ Далеко не всегда по документам эпохи возможно точно определить, какое именно произведение исполнялось. В таких случаях здесь и далее в тексте статьи название дается так, как оно фигурирует в источнике (имена нарицательные, как правило, — в русском переводе), и в большинстве случаев не сопровождается соответствующими комментариями.

⁵ Вероятно, *Introduction, Variations et Finale sur Il Pirata de Bellini for Piano*, op. 98. Здесь и далее в основном тексте статьи названия произведений, исполнявшихся С. Борер, приводятся в том изложении, в котором они фигурируют в источниках (афишах, рецензиях). В скобках или примечаниях названия соответствующих произведений даются согласно общепринятым на сегодняшний день спискам и каталогам сочинений того или иного композитора. В случаях, когда источник допускает варианты толкований, даются соответствующие комментарии.

мечал, что Борер не просто «играет», но «усваивает дух и гений каждого композитора»:

Исполняя сочинения Тальберга (а она никогда не слышала его), она являет в меньших размерах ту же возвышенность <...> победность, торжественность. Приняв в соображение различие физических сил, производимый ею эффект равняется эффекту игры Тальберга (*Ortigue 1838-2*)⁶.

В таком же духе Ортиг высказывался об интерпретации пианисткой произведений Шопена, Калькбреннера и других композиторов. При этом более всего воображение критика поразило то мастерство, с каким девочка-вундеркинд исполняла полифонические произведения барочных мастеров.

Родители Борер серьезное внимание уделяли музыкальному образованию дочери и, в частности, вопросам развития ее фортепианной техники. Софией было пройдено и исполнено в концертах неизмеримое количество разного рода инструктивных и эффектно-виртуозных пьес. Сложно представить, каким образом хрупкий детский организм мог выносить столь чудовищную нагрузку. Ортиг писал: «*Gradus ad Parnassum* Клемента, этюды Крамера, Мошелеса, фантазии Калькбреннера, Шопена, Тальберга составляют слабейшую [то есть простейшую. — Д. Ш.] часть ее репертуара...» (*Ortigue 1838-1, 259*). В концертах Борер неизменно демонстрировала не только восхитительные пианистические способности, но и поразительную память. Самые сложные сочинения по желанию публики исполнялись ею наизусть без предварительной подготовки. По свидетельствам современников, девочке достаточно было 3–4 раза сыграть пьесу, чтобы навсегда запомнить ее.

Описывая внешность «малютки Борер» летом 1838 года, Ортиг отмечал «странное сходство» лица и фигуры девочки с Вито Манджиамелли — чудо-ребенком, проявившем в раннем возрасте незаурядные математические способности (*Ortigue 1838-1, 259*). В начале 1842 года профессор А. Мюллер в статье о Борер писал о ней как о пышущей здоровьем девушке крепкого телосложения, с полными плечами и эластичными руками (*Müller 1842-2*).

⁶ Цит. по: Одесский вестник. 1847. 28 июня. С. 280.

В 1840–1846 годах Борер выступала в Берлине⁷, Вене⁸, Лондоне⁹, Праге¹⁰, Ганновере и других европейских городах. В некоторых из концертов ее отец представлял слушателям вместо программы или дополнительно к ней список из семидесяти двух и более пьес, сонат, концертов, фантазий, фуг, вариаций, этюдов. В него включалась музыка композиторов различных эпох и стилей: И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Листа, Ф. Шопена, С. Тальберга, И. Б. Крамера, Т. Дёлера, С. Геллера, Л. Мейера и др. Из списка публика выбирала несколько пьес, и Борер тотчас же исполняла их к всеобщему восхищению. В двенадцать лет в больших концертах девочка с успехом выступала с Пятым фортепианным концертом (Es-dur) Бетховена. К середине 1840-х в крупнейших музыкальных центрах Европы первой половины XIX века — Париже, Вене, Лондоне и Берлине, Борер признавалась выдающейся артисткой, для которой в фортепианном искусстве не существует трудностей.

Блистательное начало исполнительской деятельности не нарушило планомерной системы музыкального образования Софии. Наряду с выступлениями в концертах она продолжала совершенствовать свое мастерство. По свидетельству Г. Берлиоза, знавшего и уважавшего музыкальное семейство Борер, для Антона Борера в пору службы его концертмейстером ганноверского оркестра руководство музыкальным образованием дочери было «любимым занятием» (*Berlioz 1878, 142*). Берлиоз неоднократно слушал игру С. Борер и высоко ценил ее исполнительское искусство. Знакомство композитора с юной пианисткой состоялось в 1843 году в Ганновере, где она вместе с семьей жила в это время. В мемуарах Берлиоз писал о «чудесной одаренности» девочки, ее «необычайном таланте пианистки» и поразительной памяти, внушавшей композитору «столько же страха,

⁷ Nachrichten // Allgemeine Musikalische Zeitung. 1840. № 22. 27 Mai. S. 465–456; *Truhn* 1840;

⁸ *Becher 1842-1; Becher 1842-2; Becher 1842-3; Miscellen* // Allgemeine Wiener Musik-Zeitung. 1842. 24 Febr. № 24. S. 96; *Concertanzeigen* // Allgemeine Wiener Musik-Zeitung. 1842. 26 Mar. № 37. S. 152.

⁹ Music and drama // The Athenaeum. 1845. № 905. 1 March. P. 227.

¹⁰ *Müller 1842-1 Müller 1842-2; Nachrichten* // Allgemeine Musikalische Zeitung. 1846. № 7. 18 Fév. S. 118–120.

сколько и восхищения» (*Там же*). Рано проявившиеся незаурядные способности немало волновали, впрочем, не только Берлиоза, но, также, родных и близких Борер. Родители ее осознавали, насколько перенапряжена нервная система дочери, и всерьез опасались за ее умственное и душевное равновесие. К сожалению, опасения эти не побудили к принятию существенных мер по сохранению здоровья этого блестящего таланта.

Со временем к уникальным способностям стал прибавляться темперамент взрослеющей девушки. В уравновешенный, классический стиль исполнения, свойственный юной пианистке, начали проникать романтический порыв и страстность, сила и огонь, задушевность и мечтательность. Отточенные грани формы и стиля классицизма, в которых столь прекрасно чувствовала себя «малютка Борер», оказались тесными для просыпавшихся в ее душе новых чувств. Скорее всего, к этому периоду относится и знакомство пианистки с Листом, повлекшее за собой, по всей видимости, пламенное увлечение его творчеством, в первую очередь — исполнительским¹¹. Должно быть, юную Софию очаровала творческая натура Листа, его духовный облик, эстетические взгляды. Встречи Борер с великим пианистом не были частыми, но даровитая артистка успела во многом перенять метод и стиль игры Листа. Зерно вдохновения пало на благодатную почву. Врожденные феноменальные способности и не по годам развитый пианистический аппарат Борер позволили со временем претворить впечатление от искусства Листа в собственное исполнительское творчество.

Лист благоволил к Борер и был весьма высокого мнения о ней как пианистке. Оба виртуоза неоднократно музицировали вместе. Лист даже удостоивал Борер чести выступать с ней в одном концерте и перед публикой играть в дуэте. Есть отдельные свидетельства об исполнении ими в Вене знаменитого и сложнейшего «Гексаме-

¹¹ Сейчас сложно сказать, сколь искренно было это увлечение. Элемент конъюнктурности в отношениях Борер к Листу, как мы увидим впоследствии, скорее всего, имел место. Но говорить о том, что меркантильные интересы определяли эти отношения, было бы, на наш взгляд, неправильно. Вполне вероятно, что оттенок холодной расчетливости в данной ситуации приносил отец пианистки, беспокоившийся об успешной карьере своей талантливой дочери.

рона»¹² в переложении для двух фортепиано¹³. В середине сороковых годов Лист посвятил юной пианистке транскрипцию «Schwanengesang und Marsch aus Hunyadi László» (LW A140)¹⁴ на темы из оперы Ф. Эркеля «Ласло Хуньяди» (Hunyadi László).

Могло ли быть простой случайностью, что концертное турне Борер по России, начавшееся в Одессе, совпало по времени с гастролями в том же городе Листа? В конце апреля 1847 года Лист вместе с Борер и ее отцом выступали во Львове. 23 апреля они играли в одном концерте в зале «Галицийского музыкального товарищества» (Колбин 1999, 192). Менее чем два месяца спустя Бореры прибыли в Одессу, и вскоре туда же приехал Лист. Очевидно, о предстоящей встрече в этом причерноморском городе Российской империи обе стороны знали заранее.

«Долго ожидали мы Листа и, наконец, дождались. Он явился к нам в лице девицы Софьи Борер. Мы, право, не шутим...» — так начиналась одна из рецензий на первое в Одессе выступление пианистки¹⁵. Состоялся концерт в «биржевой зале» в понедельник 23 июня 1847 года. «Замечательный талант», «могущество», «выразительность», «чудная виртуозность» Борер «увлекли и поразили» одесскую публику, «единодушно [ей] рукоплескавшую»¹⁶. Концерт слабо рекламировался, и публики на него собралось немного. Насколько беспокоило это Бореров — гадать не станем. Но ко второму кон-

¹² Hexaméron (Morceau de concert; Grandes variations de bravoure sur le marche des Puritains) LW A41 (1837–1838) — цикл из шести вариаций с интродукцией и кодой на тему марша из второго действия оперы В. Беллини «Пуритане» (I Puritani). Вариации написаны шестью различными композиторами и знаменитыми фортепианными виртуозами того времени: Шопеном, Листом, Тальбергом, Г. Герцем, К. Черни и И. П. Пиксисом. Перу Листа в этом произведении принадлежат интродукция, аранжированное изложение темы, вторая вариация, финал, а также заключения-интермедии к вариациям Черни, Шопена и Пиксиса. В переложении для 2 ф-но — «Grandes variations de Concert (Hexaméron) sur un thème des Puritains» LW C2 (1840–1870).

¹³ Виленские губернские ведомости. 1849. № 50. 17 дек. С. 277.

¹⁴ Здесь и далее названия произведений Ф. Листа приводятся согласно каталогу: R. Charnin Muller and M. Eckhardt: Thematisches Verzeichnis der Werke Franz Liszts (LW).

¹⁵ Одесский вестник. 1847. № 51. 25 июня. С. 277.

¹⁶ Там же.

церту, состоявшемуся 28 июня, общественное мнение прессой подготавливалось куда лучше. Кроме в высшей степени благоприятной рецензии в «Одесском вестнике» на первое выступление пианистки, в следующем номере газеты обозреватель Г. Соколов опубликовал масштабную статью о Борер¹⁷, основной раздел которой посвящался ее блистательной биографии. В статье приводились отзывы Берлиоза, Ортига и красочно описывалось восхищение европейских слушателей талантом пианистки.

Эффект оказался достигнут. Во втором концерте «стечение слушателей было многочисленное»¹⁸. Но и критика на этот раз высказалась откровеннее. Галантность, классическая размеренность и сдержанность при феноменальной виртуозности — этого оказалось недостаточно для того, чтобы впечатлить российскую публику, ценившую в исполнении, в первую очередь, «душевность».

Борер особенно увлекает знатоков фортепианной игры, и в самом деле механизм этой игры покорен ею до необычайной степени... Но нам кажется, Борер более поражает нежели трогает: быстрота и сила ее игры изумительны, всякие трудности ей нипочем, но все это, согласитесь, только средства, а не цель <...> Конечно, когда буря внутренних волнений осенит душу молодой артистки, струны под ее пальцами заркочут иное, но пока — это блеск ослепляющий, изумительный, но не греющий, не палящий сердца язвительными лучами, не заставляющий его ныть и трепетать то от боли, то от восторга...¹⁹

Артистический профессионализм оказался присущ Борер в не меньшей степени, чем технические данные. Она сделала нужные выводы, и, если верить рецензентам, «буря внутренних волнений» с тех пор неизменно «осеяла душу» пианистки, во время ее выступлений на сценах концертных залов российских городов.

С июня по октябрь Бореры дали в Одессе не менее пяти больших публичных концертов. Все внимание в них было сосредоточено на игре Софии, а номера шестидесятичетырехлетнего А. Борера, видимо, лишь эффектно оттеняли ее великолепные соло. Про-

¹⁷ Одесский вестник. 1847. № 52. 28 июня. С. 279.

¹⁸ Одесский вестник. 1847. № 54. 5 июля. С. 291.

¹⁹ Там же.

грамма первых двух состояла в основном из произведений Листа: «Andante di Lucia de Lamermoor»²⁰, его же транскрипции увертюры к опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини²¹, «Ave Maria» и «Лесного царя» (Erlkönig) Ф. Шуберта²², «Воспоминания о “Норме”»²³, «Réminiscences de l'opéra Sonnambula»²⁴ и «Большой хроматический галоп»²⁵. Но демонстрация почтения великому пианисту этим не ограничилась. Среди произведений других композиторов Борер выбрала те, которые любил и наиболее часто играл Лист. В упоминаемых концертах она исполняла сонату Бетховена op. 27 № 2, мазурки и экспромт Шопена. Пятого июля состоялся третий концерт Борер, в котором, наряду с Adagio и Rondo из сонаты Бетховена op. 31 № 2 и «Воспоминаниями о “Норме”» Листа²⁶ прозвучала Фантазия собственного сочинения пианистки²⁷. А в середине июля Лист прибыл в Одессу и в первом же концерте (20 июля) в той же «биржевой зале» исполнил те же произведения, что играла его юная поклонница менее месяца назад!

Летом 1847 году в Одессе гастролировали только два крупных пианиста — Лист и Борер. «Лист! Лист! Вот имя, вот, слово, вот единственный звук... Лист — и забыто все: и итальянская опера, и Борер, и французский театр, и бенефисы, и Кабилы, и диорамы, и панорамы, и прочая, прочая...» — восклицал обозреватель «Одес-

²⁰ Название приведено по: Одесский вестник. 1847. № 52. 28 июня. С. 279. Из транскрипций и фантазий Листа на темы из оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (Lucia di Lammermoor) известны сегодня и опубликованы: «Réminiscences de Lucia di Lammermoor. Fantaisie dramatique pour le piano» LW A22 и «Marche [funèbre] et cavatine de Lucia di Lammermoor» LW B5 (для ф-но в 4 руки). Кроме того существует «Valse a capriccio sur deux motifs de Lucia et Parisina» LW A88a, в основу которого Листом положены мотивы двух опер Доницетти: «Lucia di Lammermoor» и «Parisina». В упоминаемом концерте Борер, по всей видимости, исполняла первое из вышеперечисленных произведений.

²¹ Ouverture de l'opéra Guillaume Tell LW A54.

²² № 12 и № 4 из Lieder von Schubert LW A42.

²³ Réminiscences de Norma LW A77.

²⁴ Вероятно, Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La Sonnambula de Bellini LW A56.

²⁵ Grand galop chromatique LW A43.

²⁶ Réminiscences de Norma LW A77.

²⁷ Нотный текст фантазии не найден.

ского вестника»²⁸. И при всем этом, несмотря на невыигрышное положение, свой четвертый концерт Борер решила дать через два дня после премьерного выступления Листа в Одессе — 22 июля.

Четвертый концерт пианистки остался почти не замечен рецензентами. Но все могло быть иначе, если бы великий пианист, как некогда прежде, соблаговолил принять в нем участие. Быть может, этим объясняется странное, на первый взгляд, распределение Борер своего концертного графика летом 1847 года? Такая демонстрация тесных артистических и дружественных отношений с Листом могла бы служить гарантом особого внимания публики к пианистке в течение предстоящих гастролей в России. Но, насколько известно, совместного концерта не состоялось ни 22 июля, ни когда бы то ни было еще в Российской империи. В Одессе Лист основное внимание уделял К. Витгенштейн, которой страстно увлекся еще в начале 1847 года. На долю молодой талантливой пианистки, способной внести ненужную тень во взаимоотношения влюбленных, внимания доставалось совсем немного.

«Первостепенный виртуоз нашего времени» — эта фраза, сказанная Листом о Борер в те дни, видимо, была самым существенным подарком, который великий пианист сделал своей юной почитательнице в период их летних встреч в Одессе (*Кацанов 1960, 442*). Подарком на прощание. В начале сентября Лист отправился в Елисаветград, где мог бы разрешиться важный для его последующей семейной жизни вопрос, а впоследствии — в Воронинцы, в имение К. Витгенштейн. Борер же осталась в Одессе, где 2 октября дала «прощальный» концерт. На этот раз основу программы составляли совсем другие произведения: концерт для фортепиано с оркестром (g-moll) Ф. Мендельсона, прелюдия и фуга И. С. Баха, Rondo сонаты Бетховена op. 31 № 2 и мазурка собственного сочинения²⁹.

Несколько лет спустя Борер получила от Листа еще один, по всей видимости, символический подарок — посвящение ей парафраза «Свадебный марш и Хоровод эльфов» из музыки Мендельсона

²⁸ Одесский вестник. 1847. № 59. 23 июля.

²⁹ Mazurka für Klavier. Op. 1. St. Petersburg: Büttner und Hamburg: Cranz, 1856. Рукопись хранится в ОР РНБ. Ф. 550. Нем. F. XII. 121.

к комедии В. Шекспира «Сон в летнюю ночь» (Concertparaphrase über Mendelssohn's Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommer-nachtstraum. LW A166). Было нечто символическое относительно Борер и в том, что после концертов 1847 года Лист оставил масштабную фортепианно-исполнительскую деятельность, в то время как она, осененная благословением мэтра пианизма, только начинала, как тогда могло казаться, сознательный путь в искусстве.

1848-й и 1849-й — годы триумфального концертного турне Борер по городам Российской империи. Об успехах пианистки в России были осведомлены и в Европе. В энциклопедии «Neues universal Lexikon der Tonkunst», первый том которой вышел в Дрездене в 1856 году, даже сообщалось читателям о том, что Борер с 1848 года «живет в Санкт-Петербурге» (Bernsdorf, 427). Однако утверждение это не совсем точно отражало действительность. В январе 1848-го пианистка вместе с отцом выступала в Киеве, в Петербурге они концертировали с марта до середины мая того же года, затем отправились в Лифляндию. Там в Дерпте Бореры выступали в мае, а затем — в ноябре. Летом 1848-го они покинули на некоторое время пределы Российской империи и дали несколько концертов в Праге. Во второй половине года артисты концертировали в Ревеле, Гельсингфорсе, а в декабре — в Риге и Митаве. Лишь в начале 1849 года Бореры вернулись в Петербург. После нескольких концертов в феврале-марте в российской столице они отправилась в Москву, где выступали в апреле и мае. В ноябре-декабре 1849-го в Вильно Борер дала несколько концертов и спустя некоторое время возвратилась в Европу.

Как и в 1847 году в Одессе, в гастролях по городам Российской империи пианистку неизменно сопровождал А. Борер. Концерты их, как правило, состояли из сольной программы Софии и дополнялись выступлениями ее отца, исполнявшего обычно пару произведений собственного сочинения. Борер как скрипач-солист не имел у публики успеха. Накапливаемое от концерта к концерту неудовольствие от «скучной» его игры вылилось, в конце концов, в жестокую тираду критика.

...Когда наконец добрый папаша Борер удовольствуется единственной славой своей дочки и забудет, что он двадцать пять лет тому

назад был хорошим скрипачом. Хотя публика во всяком концерте очень явственно дает ему тот же самый совет, но господин Борер, кажется, не хочет понимать таких советов и с каждым разом разыгрывает пьесы все длиннее и бесконечнее (*Дамке 1848-2, 112*).

В составлении программ концертов присутствовала известная методичность. По обыкновению, начинались выступления с какой-либо оперной увертюры, которая, если не было оркестра, исполнялась самой пианисткой (чаще всего, в транскрипции Листа); в большинстве случаев в первом отделении звучало произведение крупной формы Бетховена, затем следовали сочинения романтиков, в том числе парафразы и транскрипции Листа. Лишь изредка в концертах Борер принимал участие кто либо помимо ее отца.

Ко времени выступлений пианистки в Киеве мнение о ней как о «двойнике знаменитого Листа» было уже распространено среди российских почитателей музыкального искусства (*Короновский 1846*). Но Бореры не слишком много внимания уделяли рекламе и не разжигали искусственно интереса у публики к своим концертам. Поэтому первые выступления пианистки в посещавшихся ею городах, особенно в провинциальных, проходили иногда при неполных залах. Так случилось в Киеве, где Борер выступала 24 и 29 января 1848 года. Этим концертам посвятил большую хвалебную статью в тринадцать столбцов «неофициальной части» «Киевских губернских ведомостей» И. Короновский. Первым долгом обозреватель оповестил тех, кто не решился посетить концерты Борер, о том, что они «жестоко ошиблись» (*Там же*). Рецензент живо рассказал об увлеченности пианистки исполнявшейся музыкой, об ее «удивительном механизме игры» и вообще — великолепной технике. При этом в основе исполнительского стиля Борер рецензент узрел пианистические принципы Листа.

Чтобы высказать мнение об игре Борер, надобно было бы говорить о Листе как идеале игры молодой артистки <...> Борер, по нашему мнению, еще не вышла из под влияния этого громадного гения, в ней заметна не только вся манера Листа, которая сейчас бросается в глаза, но и самый характер его игры, что однако же несколько не заслуживает порицания, потому что воображение и сердце молодой артистки должны были избрать эту сферу для

своей деятельности как наилучшую и наиболее родственную ее гениальным способностям (*Там же*).

В то же время Короновский обратил внимание и на индивидуальные особенности стиля Борер: «только наблюдательный и тонкий вкус знатока может заметить особенность ее игры или, иначе сказать, ту нежность женственной души артистки, которая сообщает музыке ее какое-то чудное выражение» (*Там же*).

В последующих рецензиях российских критиков и обозревателей анализ феномена родственности пианизма Борер исполнительскому искусству Листа станет расхожей темой. А вот «нежность женственной души артистки» так и останется, к сожалению, лишь предметом редких и весьма абстрактных поэтических ассоциаций, не дающих достаточных оснований судить сегодня об этой стороне творческой индивидуальности пианистки.

1848 год стал самым насыщенным по числу концертов, данных Борерами в Петербурге. Первые три состоялись в Михайловском театре 15, 20 и 30 марта. В концертах пианистка исполняла сонаты Бетховена ор. 27 № 2 и ор. 31 № 2, три мазурки и этюд (f-moll) Шопена, «La rompra di Festa» Р. Вилмерса (Willmers R.) и целый ряд транскрипций Листа: «Форель»³⁰ и «Лесной царь»³¹ Ф. Шуберта, «Воспоминания» и «Фантазии» на темы из опер «Норма»³², «Сомнамбула» Беллини³³, «Дон Жуан» Моцарта³⁴, «Лючия ди Ламмермур» Доницетти³⁵, увертюры к опере Россини «Вильгельм Телль»³⁶, «Полонез» из «Пуритан»³⁷. 14 апреля она выступила в Большом театре, а 22-го апреля — в зале Дворянского собрания. В программе — «Фантазия на оригинальные темы» и «Мазурка» собственного сочинения, «Концертштюк» («Konzertstück») К. М. Вебера, Этюд ор. 5 № 1 «Героика» А. Гензельта, «Анданте с вариациями» и «Рондо» Бетховена, «Песня без слов» Мендельсона, «Марокканский марш» (Marche marocaine)

³⁰ Вероятно, Sechs Melodien von Franz Schubert. № 6 LW A109.

³¹ Вероятно, Lieder von Schubert. № 4 LW A42.

³² Réminiscences de Norma LW A77.

³³ Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La Sonnambula de Bellini LW A56.

³⁴ Réminiscences de Don Juan LW A80.

³⁵ Вероятно, Réminiscences de Lucia di Lammermoor LW A22.

³⁶ Ouverture de l'opéra Guillaume Tell LW A54.

³⁷ Вероятно, I puritani, introduction et polonaise LW A 74.

Л. Мейера, а также некоторые другие произведения из числа исполненных в первые три вечера. Последний в том году концерт Бореров в Петербурге состоялся 9 мая в Михайловском театре. В нем, помимо основной программы, пианистка сыграла три произведения, выбранные публикой из «списка», включавшего в себя несколько десятков пьес. Борер покидала российскую столицу как триумфатор: «Прощание с нею было самое трогательное. Крики, вызовы, цветы, аплодисменты награждали за каждый номер и приглашали ее ко вторичному посещению нашего музыкалюбивого города»³⁸.

В 1849-м в различных залах Петербурга Бореры дали не менее трех больших концертов. Первый из них состоялся 21 февраля в доме знаменитого промышленника Д. Е. Бенардаки. Там пианистка исполнила сонату Бетховена Es-dur, экспромт Шопена, «*Réminiscences de Don Juan*» Листа, его же транскрипцию Полонеза из «Пуритан»³⁹, «*La Pompa di Festa*», и вариации на тему арии «*Vole, oiseau, vole*» («Лети птичка, лети») Вилмерса. 3 марта пианистка выступила в Михайловском театре. Помимо сонаты Бетховена op. 26, пьес Шопена и транскрипций Листа, входивших в основную программу, она исполнила в этот вечер три произведения из предоставленного публике списка, опубликованного также в афишах. Приведем список таким, каким он был представлен слушателям:

Бетховен — рондо сонаты ре-минор. *Моцарт* — Жига. *Себ. Бах* — фуги. *Шопен* — 24 этюда, 2 полонеза (As-dur и cis-moll), экспромт, баллада, колыбельная, мазурка. *Мендельсон* — две песни без слов. *Алкан* — Caprice. *Лист* — Ave Maria, серенада, лесной король, венгерский штурмовый марш, хроматический галоп, три венгерских марша Es, Des, c-moll, полонез из оперы «Пуритане», тарантелла. Русский галоп Булгакова. *Тальберг* — финал из оперы Моисей. *Гензельт* — «*Si oiseau jetais*», «Фонтан». *Л. Майер* — Марокканский марш. *Геллер* — «Охота». *Дамке* — «Блуждающие огни». *Тобер* — la Campanella. *Дёллер* — тарантелла. *Вильмер* — «*Vole, oiseau vole*» (северная ария), La pompa di Festa. *София Борер* — венгерская ария (с вариациями), мазурка, прелюдия и fuga⁴⁰.

³⁸ Северная пчела. 1848. № 107. 14 мая. С. 425.

³⁹ Вероятно, I puritani, introduction et polonaise LW A 74.

⁴⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3060. Афиши Дирекции императорских театров.

Последний из концертов состоялся в Большом театре 8 марта. Для прощального выступления пианистка выбрала солидную программу: концерт для фортепиано с оркестром Вебера, вторую и третью части Пятого фортепианного концерта Бетховена, «Воспоминания о “Сомнамбуле”» Листа⁴¹ и, по всей видимости, четыре пьесы из предложенных публике на выбор вместо трех, о которых говорилось в афишах. Содержание списка произведений было таким же, как и при выступлении в Михайловском театре, за исключением добавленных в него фантазии Листа на темы из оперы «Лючия ди Ламмермур»⁴², серенады и менуэта из оперы «Дон Жуан» Моцарта⁴³. Среди избранных публикой пьес оказались «Колыбельная» и мазурка Шопена, «Марокканский марш» Л. Мейера, прелюдия и фуга (Cis-dur) из «Хорошо темперированного клавира» Баха. Кроме того, в этом прощальном концерте Борер в дуэте с А. Герке, известным и уважаемым в Петербурге пианистом, исполнила оду-симфонию Ф. Давида «Пустыня» (Le Désert) в транскрипции Л. Мейера для 2 фортепиано.

После «прощания» петербургская публика могла услышать игру Борер лишь однажды: 10 марта она приняла участие в «Инструментальном концерте с живыми картинами», поставленными А. Л. Роллером, где в начале «второй части» (отделения) играла «Воспоминания о “Норме”» Листа⁴⁴.

Стоимость билетов на концерты пианистки в Петербурге не превышала средних для того времени расценок. Послушать ее игру в Большом и Михайловском театрах слушатели могли, заплатив от 25 коп. (балкон) до 15 руб. серебром (ложка бельэтажа). А за то чтобы попасть на ее концерт в зале дома Бенардаки, благородная публика платила по 5 рублей серебром.

Реакция петербургской критики на концерты Борер была в высшей степени восторженной. В ее игре слушателей поражали энергия

⁴¹ Вероятно, *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La Sonnambula de Bellini* LW A56.

⁴² Вероятно, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor* LW A22.

⁴³ Скорее всего, исполнялась *Grande Fantaisie sur la Sérénade et la Menuet de «Don Juan»*. Op. 42.

⁴⁴ *Réminiscences de Norma* LW A77.

и твердость, «доступные только мужчине», изумительная беглость пальцев, изящество, порыв чувства, «проникнутый гением», грация. Вслед за Ортигом корреспондент «Русского инвалида» писал о пианистке как о «блистательном исключении из правил». «Эта редкая артистка владеет волшебством изумлять публику, даже самую холодную и бесчувственную к музыке, и преступила границы, доступные искусству»⁴⁵. Борер признавалась артисткой, «затмившей двух знаменитостей клавиатуры — К. Шуман и К. [М.] Плейель»⁴⁶. Но более других в рецензиях упоминалось имя Листа. Пианистка называлась его «преемницей», «соперницей», «Листом в женском платье»⁴⁷. О ней писали: «...Да, это Лист, Лист с головы до ног!» (Дамке 1848-2, 17). Исполнительский талант и силу художественного воздействия Борер на слушателей возводили на одну ступень с гением великого пианиста. А некоторые критики отмечали даже ее «превосходство» в отношении «грациозности» и «воздушности» звучания⁴⁸. При этом подчеркивалось, что юная пианистка не является ни подражательницей, ни ученицей Листа.

В прессе отмечалось, что Борер не оповестила петербургскую публику о приезде и «своих торжествах в других странах». И, тем не менее, лишь на некоторых из ее концертов можно было увидеть в залах пустые места. Выступления пианистки оказались в центре внимания петербургских любителей музыки и стали ярчайшим событием музыкальной жизни столицы 1848 года. Ряд статей Борер посвятил Бертольд Дамке. В них критик говорил об уникальном таланте, высокой ценности и самобытности творческой натуры Борер. Дамке в полной мере разделял общее мнение, сложившееся о пианистке в Европе и России, и называл ее «наследницей» и «любимой дочерью гения» Листа. «Впечатление, оставляемое ее игрой, так похоже на то, которое производит Лист, что поражает своим сходством, между тем как все другие пианисты не могут доселе достигнуть этого лестного сходства даже приблизительно» (Дамке 1848-1, 352). Дамке

⁴⁵ Русский инвалид. № 76. 1848. 4 апреля. С. 302.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Ведомости Санкт-петербургской городской полиции. 1849. № 47. 2 марта.

⁴⁸ Русский инвалид. 1848. № 76. 4 апреля. С. 302.

обратил особое внимание на то, что «самый род дарования» Борер «удивительно походит на дарование Листа». Он отмечал у пианистки тот же тон «смелого и иногда почти странного романтизма», ту же «поразительную грацию, электризирующую слушателей», то же «совершенство технического исполнения, которое, будучи заранее уверено в успехе, шутит с трудностями, смеется над невозможным» (*Там же*).

Единственное существенное нарекание, адресованное Борер некоторыми петербургскими критиками, касалось манеры исполнения ею в мартовских концертах 1849 года произведений Бетховена. Согласно отзывам в печати в концерте 3 марта пианистка излишне вольно интерпретировала сонату As-dur op. 26. И. Промберггер писал о недостаточно точной передаче Борер «благородного классического стиля» произведений Бетховена, замечая попутно, что «...этот автор все равно не для дам» (*Promberger 1849, 230*). Дамке свидетельствовал о неоправданном *tempo rubato* (*Damcke 1849, 215*), а И. А. Манн — о лишнем фермато и трелях (*Манн 1849, 213*). За этими вольностями угадывается все тот же листовский фортепианный стиль и эстетика. Примечательно, что впечатление Промберггера от игры Борер и его претензии к пианистке относительно искаженности «благородного классического стиля» (*Promberger 1849, 230*) весьма близки известному суждению М. И. Глинки об игре Листа: «...В сонатах Бетховена и вообще в классической музыке исполнение его [Листа. — Д. III.] не имело надлежащего достоинства...» (*Глинка 2004, 172*). И *tempo rubato* наряду с добавлением отсутствующих в нотном тексте звуков также вменялось в вину Листу патриархом русской композиторской школы:

...Иное Лист играет превосходно, как никто в мире, а иное — пренемерно, с префальшивым выражением, растягивая темпы и прибавляя к чужим сочинениям, даже к Шопену и Бетховену, Веберу и Баху, множество своего собственного, часто безвкусного и нигде не годного... (цит. по: *Мильштейн 1970, 13*).

Чтобы разобраться в деталях этой ситуации, помимо сказанного необходимо учитывать и особенности концертной судьбы бетховенской сонаты op. 26 на российской концертной сцене в те годы в целом. Соната эта оказалась одной из наиболее яростно оспариваемых

«территорий» в споре между «романтиками» и «классиками», разгоревшемся во второй четверти столетия⁴⁹. По некоторым, достаточно очевидным причинам она мыслилась «романтически» настроенными музыкантами как особенно близкая эстетике романтизма и поэтому — «особенно прекрасная». Сторонники подобных взглядов и интерпретировали произведение соответственно.

Совершенно неудивительно, что поклонницу Листа в какой-то степени могли заинтересовать идеи «новой фортепианной школы»⁵⁰. Возможно, она решилась опробовать некоторые из них в концертной практике. Но не менее вероятно также и то, что, воспитанная в классических традициях, пианистка просто шла на уступки большей части российской публики, которой в те времена весьма нравилось подобное «обновление» классических произведений. Так, в «*Journal de Saint-Petersbourg*» сообщалось, что в упоминавшихся мартовских концертах Борер демонстрировала «совершенный вкус», замечательно передавала стиль произведений «наших больших композиторов» и имела «полный успех» у публики⁵¹.

Впрочем, «опасные» эксперименты пианистки не повлияли на общее благоприятное впечатление строгих критиков от ее искусства в целом. С тем, что произведения композиторов-романтиков она исполняла великолепно, соглашались все рецензенты без исключения.

Московская же критика вовсе не нашла изъянов в игре Борер. Все четыре публичных концерта пианистки, два из которых состоялись в первой декаде и середине апреля, а два других — 29 апреля и 9 мая, вызвали лишь превозношения и дифирамбы. В Москве Борер исполняла, в основном, те же произведения, что и в Петербурге. Среди них: соната *As-dur* op. 26 Бетховена, Воспоминания о «Соннамбуле» Листа⁵², его же транскрипции Полонеза из «Пуритан»

⁴⁹ О традициях исполнения произведений Бетховена в России см.: *Натансон* 1972.

⁵⁰ См. об этом, например, весьма характерную статью В. П. Боткина «Об эстетическом значении новой фортепианной школы» // *Отечественные записки*. 1850. Т. 68. № 1–2.

⁵¹ *Dernier concert de m-lle Sophie Bohrer* // *Journal de Saint-Petersbourg*. 1849. № 776. 12/24 mars. P. 3123.

⁵² Вероятно, *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La Sonnambula de Bellini* LW A56.

Беллини⁵³, Ave Maria Шуберта⁵⁴, «Ouverture de l'opéra Guillaume Tell», мазурки Шопена (причем одна из них — та, исполнением «которой Лист приводил в восторг своих слушателей»⁵⁵) и мазурка собственного сочинения. Из новых произведений прозвучала лишь «Фантазия» Тальберга на темы «Сомнамбулы» (вероятно, «Grand Caprice on Bellini's La Sonnambula» op. 46).

Той же весной в Москве гастролеровал знаменитый виртуоз Сеймур Шиф⁵⁶ и некоторые другие пианисты. На их фоне юная девушка, как отмечалось в прессе, выглядела более чем достойно. В частности, один из рецензентов по поводу концертов Борер писал: «Гладко, чисто и быстро играют нынче многие. Но редкие играют с таким воодушевлением и выражением, как Борер»⁵⁷. Первые три выступления состоялись днем, но «несмотря на это ее концерты [были] многолюдны... если бы [Борер] назначила [концерты] вечером, — было бы еще многолюднее»⁵⁸.

В первую очередь в исполнении Борер москвичи оценили «полное сочувствие к пьесе, <...> сочувствие, дающее ей возможность слиться с мыслью автора пьесы и передать ее так, как она создавалась в его воображении» при «невыразимом» совершенстве пианистической техники⁵⁹. Рецензентам понравились «художественность» исполнения Борер, соединение силы с «необыкновенной нежностью и одушевлением» и умение «извлечь из инструмента всю полноту звука без малейшей стукотни»⁶⁰.

⁵³ Вероятно, I puritani, introduction et polonaise LW A 74.

⁵⁴ № 12 из «Lieder von Schubert» LW A42.

⁵⁵ Ф. Р. Последние концерты // Ведомости московской городской полиции. 1949. № 103. 13 мая.

⁵⁶ Шиф (Schiff) Сеймур (?–1860), польский пианист, композитор, в 1848–1859 гг. жил и концертировал в России.

⁵⁷ Х. Э. М. Об игре и концертах Софии Борер // Ведомости московской городской полиции. 1949. № 99. 6 мая. С. 792–793.

⁵⁸ Ф. Р. Третий концерт С. Борер // Ведомости московской городской полиции. 1949. № 95. 2 мая. С. 759.

⁵⁹ Ф. Р. Первый концерт пианистки Софии Борер // Ведомости московской городской полиции. 1949. № 77. 9 апреля. С. 615.

⁶⁰ Х. Э. М. Об игре и концертах Софии Борер // Ведомости московской городской полиции. 1949. № 99. 6 мая. С. 792–793.

Соната Бетховена ор. 26 согласно обозревателю «Ведомостей», подписавшемуся инициалами «Ф. Р.», оказалась одним из наиболее впечатливших московскую публику номеров концертной программы. Другой критик («Х. Э. М.»), занимавший, очевидно, противоположную И. Промберггеру и И. А. Манну позицию, по поводу исполнения Борер этого произведения заявлял:

...Нам случалось встретить суждения, что при исполнении бетховенских произведений она [Борер. — Д. Ш.] слишком увлекается, предаваясь собственному чувству, но это свойство скорее составляет достоинство молодой артистки, чем недостаток, потому что самый возвышенный дух музыки Бетховена при настоящем художественном выполнении не всюду подчиняется строго машинальному такту и часто сам собою разрывает технические границы искусства⁶¹.

В России Борер не раз посещал А. Г. Рубинштейн. Молодые люди познакомились еще в Европе и неоднократно встречались впоследствии. Именно у Борер в Петербурге весной 1849 года Рубинштейн познакомился с тем «студентом», который ввел его впоследствии в кружок петрашевцев (*Баренбойм 1957, 409*). В 1848 году Борер встречалась с А. С. Даргомыжским, в альбоме которого оставила нотный автограф. Но ни в письмах, ни в «Воспоминаниях» композитора ее имя не упоминается.

Судя по корпусу статей и рецензий российских критиков, откликнувшихся на выступления Борер, исполнительский стиль этой удивительной пианистки, сформировавшийся в свое время под влиянием семейных музыкальных традиций, к концу сороковых годов XIX века стал ближе романтическим образцам пианизма. Если девочка-вундеркинд, так восхитившая Керубини, удивляла публику своим выверенным, сдержанным и галантным исполнением произведений композиторов-классиков и даже давала повод европейским критикам упрекать ее в «холодности» и «слабой передаче чувств» (*Becher 1842-1, 11–12*), то в период гастролей по России в игре пианистки слушателей более всего поражали мощь романтического порыва, пламенность, масштаб, поэтичность и сила вдохновения.

⁶¹ Там же.

Репертуарные предпочтения Борер эволюционировали вслед за сменой ее эстетических вкусов. В годы российских гастролей концертные программы пианистка составляла в соответствии со своим общепризнанным статусом «Листа в женском платье». Большей частью она исполняла яркие, сложные и любимые публике произведения из репертуара Листа (особенно часто — его Воспоминания о «Норме» и Воспоминания о «Сомнамбуле»). Это было сознательным решением, продиктованным не только, а, может быть, и не столько идейными предпочтениями, сколько практическими соображениями артистки, благосостояние которой напрямую зависело от наполненности залов во время концертов.

Так же, как и Лист, пианистка любила и замечательно играла пьесы Шопена. Дамке уже в одной из первых критических статей, посвященных Борер, заметил, что музыка великого польского композитора звучит в ее исполнении почти так же исключительно хорошо как и сочинения Листа (*Damcke 1848–1*, 275–276). Утонченные мазурки и другие произведения Шопена в исполнении Борер нравились и публике. Это подтверждается, в частности, случаями с бисированием пианисткой шопеновских миниатюр (*Damcke 1848–2*, 311) и выбором слушателями пьес из «списка произведений». В этом ставшем легендарным списке произведения Шопена намного превосходили по количеству опусов других композиторов и занимали второе место после прелюдий и фуг И. С. Баха. В мазурке, сочиненной Борер, также прослеживается стремление к подражанию Шопену в том, что касается интонационной сферы, и Листу — в отношении фактурного развития музыкального материала. После первого концерта пианистки в Москве рецензент писал:

...В мазурке же собственного сочинения [т. е. сочинения Борер. — Д. Ш.] мы заметили ту особую певучесть и мелодию, которыми отличаются мазурки Шопена. Жалеем, что нам не удалось в этот концерт слышать ни одной из его пьес, которые, как говорят, Борер исполняет с особым чувством и увлекательностью, и будем надеяться, что в следующих концертах мы насладимся этим удовольствием⁶².

⁶² Ф. Р. Первый концерт пианистки Софии Борер // Ведомости Московской городской полиции. 1949. 9 апреля. № 77. С. 615.

Концерты Борер в России, данные в Вильно 26 ноября и в середине декабря 1849 года, как и все предыдущие, произвели на слушателей сильное благоприятное впечатление. Публика приняла живейшее участие в этих концертах, а рукоплескания «после каждой ее [Борер] игры были громогласны и продолжительны»⁶³.

В 1850 году летом Борер с блеском концертировала в Лондоне, затем — в Париже, Болонье и других городах северной части Франции. Публика награждала ее «громом рукоплесканий» и «дождем цветов»⁶⁴. Что случилось с пианисткой в дальнейшем — неизвестно. Наиболее распространена версия о том, что она умерла в конце 1850-го или в начале 1851 года⁶⁵. Но существуют свидетельства, согласно которым Борер после тяжелой болезни полностью изменила образ жизни и с тех пор играла на фортепиано лишь в узком кругу друзей и знакомых⁶⁶. А. Г. Рубинштейн также упоминал о «трагической и романтической истории», приключившейся с этой удивительной артисткой (*Баренбойм* 1957, 402). Как бы то ни было, София Борер успела оставить яркий след в истории концертного фортепианного исполнительства середины XIX века. И даже несколько десятилетий спустя после последних публичных выступлений ее в Европе любители музыки спрашивали друг друга: «А что София Борер, разве она уже не концертирует?..»

Литература:

- Баренбойм* 1957 — *Баренбойм Л. А.* А. Г. Рубинштейн: В 2-х т. Т. 1. М., 1957.
- Глинка* 2004 — [*Глинка М. И.*] Записки М. И. Глинки. М., 2004 (По изданию: Записки М. И. Глинки / Ред., вступ. ст., прим. А. Н. Римского-Корсакова. Л., 1930.

⁶³ Виленские ведомости. 1949. 17 декабря. С. 277.

⁶⁴ СПб вед. 1850. 12 октября.

⁶⁵ Bohrer // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 21 Bände in 2 Teilen. Kassel [etc.] Bärenreiter; cop. 1994–2006. Bd. 1. S. 265.

⁶⁶ См. например: *Handley* 1993, 115, 185–195, 200–201, 207, 235. О судьбе С. Борер после 1851 г. немало сведений можно почерпнуть из источников, связанных с историей гомеопатии и, в частности, с историей жизни и деятельности М. Ганеманн (*Mélanie Hahnemann*). Однако нельзя полностью исключать вероятности того, что в данных источниках речь идет о другом человеке с тем же именем.

Дамке 1848-1 — *Дамке Б.* София Борер // СПб вед. 1848. 22 апреля. С. 352.

Дамке 1848-2 — *Дамке Б.* Музыкальные новости // Библиотека для чтения. 1848. Том 88, раздел VII. С. 14–18, 20, 111, 112.

Кацанов 1960 — *Кацанов Я. С.* Из истории музыкальной культуры Одессы (1794–1855) // Из музыкального прошлого: сборник очерков / Ред. сост. Б. С. Штейнпресс. В 2-х т. Т. 1. М., 1960. С. 393–459.

Короновский 1846 — *Короновский И.* По поводу концертов девицы Софии Борер в Киеве // Киевские губернские ведомости. 1848. № 6. 7 февраля. С. 58–64.

Манн 1849 — [Манн И. А.] Ипполит М. Музыкальная хроника // СПб вед. 1849. № 64. 20 марта.

Мильштейн 1970 — *Мильштейн Я. И. Ф.* Лист: В 2-х т. / Изд. 2-е. Т. 2. М., 1970.

Натансон 1972 — *Натансон В. А.* Фортепианные произведения Бетховена в русском концертном репертуаре (первая половина XIX столетия) // Бетховен: Сб. ст. / Ред.-сост. Н. Л. Фишман. Вып. 2. М., 1972. С. 211–224.

Becher 1842-1 — *Becher A.* Musikalischer Salon // Allgemeine Wiener Musik-Zeitung. 1842. № 3. 6 Jän. S. 11–12.

Becher 1842-2 — *Becher A.* Musikalischer Salon // Allgemeine Wiener Musik-Zeitung. 1842. 1 Febr. № 14. S. 55.

Becher 1842-3 — *Becher A.* // Allgemeine Wiener Musik-Zeitung. 1842. № 44. 12 Apr. S. 182.

Berlioz 1878 — [Berlioz H.] Mémoires de Hector Berlioz, membre de l'Institut de France: comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre. 1803–1865. V. 1–2. V. 2. Paris, 1878.

Bernsdorf 1856 — Neues universal Lexikon der Tonkunst / Red. Eduard Bernsdorf. Dresden, 1856.

Damcke 1848-1 — *Damcke B.* Zweites Concert des Frl. Bohrer // SPbZ. 1848. № 69. 25 März / 6 Apr. S. 275–276.

Damcke 1848-2 — *Damcke B.* Concerte. Die philharmonische Gesellschaft. Frl. Bohrer. Henri Wieniawski // SPbZ. 1848. № 77. 4 (16) April. S. 309–311.

Damcke 1849 — *Damcke B.* Concerte // SPbZ. 1849. № 64. 20 März. S. 261–262.

Gollmick 1838 — *Gollmick F. K.* Musikalische Novellen und Silhouetten. Zeitz, 1838.

Handley 1993 — *Handley R.* A homeopathic love story. The story of Samuel and Mélanie Hahnemann. Berkeley, 1993.

Колбін 1999 — Колбін Д. Виступи Ференца Ліста у Львові // *Musica Galiciana*. Rzeszów, 1999. V. 3. S. 189–195.

Müller 1842-1 — Müller A. Das zweite Concert dem. Sophie Bohrer // *Bohemia*. 1842. № 50. 26 April.

Müller 1842-2 — Müller A. Sophie Bohrer // *Bohemia*. 1842. № 53. 3 Mai.

Ortigue 1838-1 — D'Ortigue J. Sophie Bohrer // *Revue et gazette musicale de Paris*. 1838. № 25. 24 Juine. P. 258–270.

Ortigue 1838-2 — D'O[rtigue] J. Concert de M. Bohrer // *Revue et gazette musicale de Paris*. 1838. № 26. 1 Juil. P. 275.

Ortigue 1838-3 — [D'Ortigue J.] Concert de M. Bohrer a Versailles // *Revue et gazette musicale de Paris*. 1838. 12 Août. № 32. P. 525.

Promberger 1849 — Promberger J. Franz Liszt und Sophie Bohrer // *SPbZ*. 1849. 11/23 März. S. 229–230.

Truhn 1840 — H. T. [F. H. Truhn] Aus Berlin // *Zeitschrift für Musik*. 1840. № 49. 16 Jun. S. 195–196.

Юлия Савельева

Музыка в зрелищной культуре Петербурга в первой трети XIX века

Главная тема статьи — популярная городская музыка в контексте разнообразных форм зрелищной культуры Петербурга первой трети XIX века — практически не исследована. В большинстве трудов по истории музыки изучены вопросы, касающиеся становления национальной композиторской школы, особенностей музыкальных жанров, а концертно-театральная жизнь города предстает без многоаспектной полноты освещения, поскольку музыка развлечений и зрелищ остается за рамками этих работ. Отсутствие фундаментальных исследований, где такие феномены, как «зрелище», «развлечение» и «музыка» в Петербурге, анализировались бы как центральные категории, вызвало необходимость поиска исторических источников. Бесценные сведения по истории петербургских увеселений представлены в чрезвычайно интересных для современного читателя очерках знатоков старины М. И. Пыляева, И. Н. Божерянова, Ф. В. Булгарина, П. Н. Столпянского, описавших быт столичного города XIX столетия, а также в исторических исследованиях Ю. А. Дмитриева, И. Ф. Петровской, И. О. Сычева и др.¹

Зрелищная культура Петербурга в первой трети XIX века поражала жителей и гостей столицы многообразием предлагавшихся развлечений. В разное время года горожане могли посетить «блистательные представления, состоявшие из разных танцев на канате и волтижировки на лошадях», «живописно-живой театр света», «волшебно-механический театр с движущимися фигурами», «музыкально-мимико-пластические представления с декламациею», концерты с «живыми картинами» или «фехтовальными упражнениями»².

¹ В статье впервые вводятся в научный обиход материалы архивных документов (афиши и уведомления Дирекции императорских театров первой трети XIX века), нотных рукописных сборников, периодических изданий XIX века.

² Тексты афиш: РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3009. Л. 68, 79; Д. 3010. Л. 65; Д. 3012. Л. 77, 120, 122, 244; Д. 3013. Л. 69, 95, 118, 122, 130; Д. 3016. Л. 120 и др.

На улицах, площадях, в садах, трактирах, клубах, частных домах, концертных и театральных залах закреплялись старые и возникали новые развлечения с музыкой³, органично вписывавшиеся в уже установленный традицией порядок. Среди них: уличное музицирование, садовые увеселения, концерты и «вокзалы», трактирные праздники с хорами цыган и русских «песельников», балы и музыкально-театральные автоматы в клубах, маскарады, цирковые представления, концерты в залах и театрах. О насыщенной зрелищами столичной жизни писали мемуаристы.

Дворцы в Столице и в окрестных местах, картинные галереи, музеумы, арсеналы и тому подобные хранилища сокровищ и редчайших предметов; это, само собой разумеется, необходимо всякому видеть и осмотреть; гулянья и прогулки в загородных местах летом, разные концерты не редко, а особливо весною, по несколько в один день; многочисленные балы осенью и зимой в клубах и частных домах; разные вечера и маскарады с разными затеями, лотереи аллегро, спектакли ежедневно на трех театрах, балеты, итальянская опера, все это дружно, толстою цепью тянется одно за другим в продолжение года (*Прогулки 1846*, 74).

В отличие от домашних и уличных развлечений для устройства публичных мероприятий требовалось правительственное разрешение. Не случайно в рекламных текстах о проведении того или иного зрелища присутствовала обязательная фраза «с дозволения правительства». Кроме того, публичные увеселения и концерты проводились в соответствии с определенным порядком, заведенным еще в XVIII веке и связанным с церковными традициями (концертный сезон, как известно, совмещался с Великим постом).

К началу Великого поста в город съезжалось огромное число актеров и музыкантов, желавших удивить Петербург своими «умениями».

Ежегодно изо всех стран Европы артисты, изобретатели, антрепренеры и шарлатаны стремятся в столицу Севера к Великому

³ Этимологические корни слова «зрелище» связаны с общеславянским глаголом «зреть», что первоначально означало «сиять, блистать» (*КЭС*, 165). С. И. Ожегов толкует зрелище как «то, что представляется взору, привлекает взор», а также выделяет второе значение: зрелище — «театральное или театрализованное представление» (*Ожегов 1964*, 229).

посту, когда прекращение публичных спектаклей и балов доставляет их талантам и зрелищам богатую жатву, а петербургской публике невинное удовольствие и наслаждение. Забавы сии в нынешнем Великом посту были не менее разнообразны, как и в прошедшие годы (*Отечественные записки* 1820, 125).

В царствование Александра I отведенное для концертного сезона время в сравнении с предшествовавшей эпохой увеличилось: концерты давались в октябре-декабре, в январе и феврале их обычно не было, весь пост шли непрерывные концерты, затем сезон продолжался в мае. С 1830-х годов все чаще устраивались летние концерты, а также увеселения в садах и на загородных дачах. Этому способствовало проведение в годы царствования Николая I Царскосельской железной дороги и устройство Павловского вокзала. «...Необходимо усилить провозность железной дороги, увеличить число пассажиров — приманкою сделали Павловский вокзал с его оркестровыми вечерами» (*Столпянский* 1925, 13). Система организации концертных сезонов была достаточно жесткой, поэтому вне указанных временных рамок, например в пасхальные дни, только артисты с «громадным именем» рисковали давать представления.

Иностранные знаменитости извещали горожан о своих представлениях посредством афишек или «летучек», то есть небольших листков бумаги, где крупным жирным шрифтом печаталось то или иное сообщение. «Летучки» расклеивались в наиболее людных местах: у Гостиного двора, около Зеленого (впоследствии Полицейского) моста, у Сытного рынка, на Васильевском острове с целью привлечь к развлекательным мероприятиям средний слой горожан. Тексты некоторых уведомлений содержали достаточно подробную информацию о том, какие «эффекты» будут производиться во время представления. Особенно, среди прочих, выделялись живописные афиши цирковых компаний, украшенные рисунками, изображавшими скакунов или танцовщиков на канате.

Уличные концерты не ограничивались ни временем, ни местом, ни стоимостью билетов. Музыкальная жизнь петербургских улиц и дворов, особенно в центре города, была весьма насыщенной. В ней участвовали и конкурировали певцы, инструменталисты, отряды шарманщиков, цирковая братия из Италии, Тироля, немецких кня-

жеств, реже из России. Таким образом, на улицах звучали национальные тирольские песни под цитру, популярные мелодии шарманщиков, разного рода инструментальная музыка на дудках, волынках, кларнетах, флейтах, скрипках и др.

Многочисленные оркестры музыкантов, тирольские певцы в блузах, певицы в капотах и шляпах, виртуозы с кларнетом и флейтой, немецкий бас с шарманкою приютятся везде, чтобы дать концерт в роде музыкантов Крылова. Фокусники, эквилибристы, волтижеры, разные мусьи и мадамы с учеными собаками и обезьянами, с учеными лошадьми, медведями и даже с ученою козю, взрослые крикуны в красных куртках, в шляпах с перьями и в сапогах без подошв, с органчиками, с дудками, с волынками поют и свистят, несмотря на дождь и холод, щелкают и прыгают не разбирая ни грязи, ни пыли. Все это начинается ежедневно с 10-ти часов утра до позднего времени. Все это насильно лезет на дворы, становится где бы ни было, посередине улиц, перед окнами, перед балконами, подставляет шляпы, требует награды или просто кричит: «Коспода! Дафай тенга! (*Прогулки 1846, 74*).

Весной, с наступлением теплого сезона, число уличных музыкантов или, как их образно называли, «разных певчих птиц», «наших столичных жаворонков и скворцов» значительно увеличилось и доходило до «страшного изобилия». Например, в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 14 марта 1852 года сообщалось о «странствовавших музыкантах, которые с самого раннего утра являлись к вам во двор, бросали ноты наземь и начинали “Ваньку Таньку”, “Il segreto” и прочее и прочее» (*Петровская 2000, 9*).

В разнородной массе курсировавших по петербургским улицам музыкантов выделялись два наиболее часто встречавшихся «отряда»: тирольские певцы и шарманщики. Без сомнения, тирольцы привлекали людей своей специфической манерой пения с частыми переходами от низкого грудного регистра к головному (фальцету) на разложенных аккордовых звуках и широких интервалах, характерных для йодлей.

Петербургские шарманщики делились на две категории: «аристократы» и «мещане». Зажиточность шарманщиков-«аристократов» проявлялась в богатом оформлении их спектаклей с привлечением

различных музыкальных инструментов, гусарских и тирольских костюмов, дрессированных животных. Они ходили большой компанией, где роли каждого участника представления строго распределялись между собой.

Один несет богатую шарманку, увенчанную бубенчиками, другой — обезьяну в гусарском платье и тирольской шляпе, третий — ширмы и ящик, наполненный куклами, одетыми в разноцветное тряпье, испещренное блестками; шествие закрывает старый оседланый пудель, служащий гусару в тирольской шляпе вместо лошади (Дмитриев 1977, 5).

Зажиточные уличные музыканты постоянно пополняли свой инструментарий, нередко расширяя его за счет треугольников, тарелок, колокольчиков и турецкого барабана. Такое широкое использование ударных, безусловно, служило дополнительным средством привлечения внимания прохожих. С этой же целью по городу иногда бродили «оркестры тромбонов», оглушавших жителей дворов.

Шарманщики-«мещане» принадлежали к классу бедных музыкантов, и шарманка, как правило, являлась их единственным инструментом.

На улицах звучали хорошо знакомые городским жителям мотивы. Чаще всего можно было услышать танцевальную музыку (кадрили, галопы, вальсы), мелодии любимых оперных арий и популярных песен «По всей деревне Катенька», «По улице мостовой», «Ах, вы сени, мои сени».

В первой трети XIX века зрелища с музыкой устраивались в городских общедоступных садах и на островах. Крестовский остров, Летний сад и сад Второго Мещанского общества стали своеобразными музыкально-зрелищными центрами Петербурга этого времени. Характер зрелищ и праздников в садах зависел от профессиональной ориентации их организаторов. В этой роли выступали воздухоплаватели, бегуны и музыканты.

Зрелищные представления в саду не ограничивались каким-либо одним событием, а обязательно включали балы, маскарады, фейерверки, несомненно, украшавшие вечер. Музыка меняла свое назначение в зависимости от особенностей садового зрелища. Она могла быть фоновой в случае запуска шара или состязания в беге,

а могла играть главную роль в ситуации концерта или музыкально-театрального представления.

Вошедшие в моду садовые зрелища с запуском воздушных шаров и беговыми состязаниями обычно организовывались иностранцами. Такое увеселение сопровождала, как правило, духовая музыка. В афишах указывалось лишь на исполнительский состав: «представление будет сопровождаться инструментальной музыкою» или «в оном саду будет играть оркестр военной музыки»⁴.

Духовые оркестры — «обычная и любимая принадлежность» садов — считались едва ли не самым близким нашему народу «музыкальным учреждением». Многие горожане, посещавшие общедоступные гулянья, где играли военные оркестры, получали возможность послушать музыку в саду. Репертуар и состав садового военного оркестра во многом зависел от капельмейстера, заводившего у себя только те инструменты, какие ему больше нравились, или те, которые, по его мнению, оказывались более подходящими для той или иной ситуации. Музыка для духовых оркестров состояла из популярных европейских танцев, маршей, оперных увертюр в переложении для духового состава.

Одним из первых издателей нот для духовых инструментов был Франц Вейсгербер, выпускавший в 1806 году ежемесячный журнал для духовых ансамблей — «*Journal pour l'Harmonie*». Позднее, в 1828 году в журнале «Талия» издатель К. Рихтер также стал публиковать пьесы и фрагменты из оперных увертюр европейских композиторов в переложении для духового состава. Сохранились экземпляры рукописных партитур полковых маршей для духового оркестра⁵, партитура оперы «Весталка» («*La Vestale*») Г. Спонтини в переложении для духового состава А. Дерфельдта⁶, сборник танцевальных пьес М. Журавлева для духовых, включавший три полоне-

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3010. Л. 65; Д. 3017. Л. 191.

⁵ ОР РНБ. Ф. 550. Г. XII. 204. Марши полков отдельного гвардейского корпуса. Рукописный сборник для фортепиано (2-я половина XIX в.). 26 л.; Ф. 1021. Оп. 2. № 15. Полковой марш лейб-гвардии Уланского полка для духового оркестра. Партитура. 14 л.

⁶ ОР РНБ. Ф. 550, Г. XII. 74. Spontini Gasparo. La Vestale. (Первая половина XIX в.). 134 л.

за, три вальса, шесть экосезов и одну кадрили⁷. Музыка, исполнявшаяся духовыми оркестрами, сопровождала зрелища или гулянья в садах и служила оригинальным звуковым оформлением сада.

Однако в Петербурге с начала XIX века существовали и другие садовые развлечения с большими концертными программами, организовывавшимися обычно профессиональными музыкантами. Известный контрабасист Доменико Даль'Окка неоднократно инициировал подобные музыкально-зрелищные проекты и прилагал немалые усилия для их осуществления. Для реализации своих идей он привлекал не только музыкантов, но и декораторов, воздухоплателей, а также людей, способных «сделать общественный праздник».

Среди популярных инструментальных составов, участвовавших в садовых праздниках Даль'Окка, выделялась «янычарская музыка», состоявшая из большого (турецкого) барабана, бубнов, тарелок, иногда треугольника и бунчука. Встречались в практике садового музицирования и другие исполнительские составы. Например, в концертах Даль'Окка в 1816 году с ансамблем трубачей соседствовал ансамбль из 35-ти музыкантов, игравших на дудочках.

В программы концертов, проводившихся в садах, входили оперные увертюры, (часто в переложении для духового состава), популярные арии из опер В. А. Моцарта, Дж. Россини, Л. Керубини, а также сольные инструментальные произведения — рондо, адажио, польские, вариации, концерты для гитары, арфы, кларнета, английского рожка, валторны, скрипки, виолончели, контрабаса, написанные, как правило, музыкантами-инструменталистами, состоявшими на службе при петербургских театрах. Музыка на таких концертах играла первостепенную роль и исполнялась на высоком профессиональном уровне.

В садах, на островах, а также по дороге к ним нередко размещались трактирные заведения. Обывателям Петербурга были хорошо известны трактиры «Берлин», «Золотой орел», «Надежда», «Красный кабачок», (и в подражание ему «Желтый кабачок» и «Соломенный кабачок»), «Немецкий трактир», «Русский трактир», «Вильна».

⁷ ОР РНБ. Ф. 550, Ф. XII. 79. Журавлев М. Сборник танцевальных пьес для оркестра. Комплект оркестровых партий. (Начало XIX века).

Рестораны «Дюме» и «Талон» имели исключительную привилегию принимать представителей светского общества. Трактир «Палкин» предназначался для состоятельных посетителей. Некоторым трактирам и ресторанам отдавали предпочтение люди одной профессии. Так, «Демутов трактир» вошел главным образом в литературно-музыкальную хронику эпохи, в ресторане «Золотой якорь» собирались художники.

Трактирные увеселения отличались доступностью и демократичностью. Сюда приходили поеть, отдохнуть и поговорить представители самых разных слоев населения. Особой популярностью пользовались загородные трактиры, где всегда было многолюдно и где частенько «происходили настоящие оргии».

Зимою туда бывало катят сотни саней, летом приезжают на катерах с музыкою и песенниками. Заехав в трактир, шампанское спрашивали ящиками, а не бутылками. Вместо чаю пили пунш. Музыка, песенники, плясуны и мертвая чаша! Тогда это считалось молодецкою забавою!.. (Пыляев 1887, 386).

Кроме еды и питья, публику в трактирах развлекали музыкой и танцами. Судя по афишкам начала XIX века, в трактирных заведениях, находившихся в садах, при вокзалах, а также в загородных заведениях, устраивались музыкальные увеселения. Среди них — праздники с хороводами, хорами русских «песельников» и цыган; балы и маскарады с привлечением оркестра; небольшие концертные программы или отдельные музыкальные номера (солисты-певцы и инструменталисты); цирковые, театрализованные, танцевальные номера; выступления оркестров духовой и роговой музыки; механические органы. В текстах уведомлений, как правило, указывалось на то, какая музыка будет звучать в этот вечер в трактире: хор русских «песельников» или хор цыган, духовая музыка или роговой оркестр.

Трактирная и околотрактирная музыка в эти годы была представлена русскими, малороссийскими, тирольскими, немецкими, цыганскими песнями, популярными оперными увертюрами и ариями западноевропейских композиторов, а также различными танцевальными жанрами — экосезами, мазурками, вальсами, хороводами.

В 1805 году открылся «Полуденный» трактир на Невском проспекте у Адмиралтейства, где предлагали постное кушанье, певчих птиц и механические органы⁸. Горожане знали, что в «Полуденном» можно было услышать «лучших курских соловьев, которые поют днем и ночью, из коих один поет разными куликами, датских жаворонков и ученых синиц, а также и органные штуки, коим цена 300 рублей» (*Столпянский 1925, 140*).

С 1807 года в ресторане И. И. Излера на Невском проспекте, в доме армянской церкви стали «печь» так называемые музыкальные пирожки. Программы с выступлениями музыкантов проводились согласно ежедневному весьма остроумному расписанию, где заодно рекламировались наиболее популярные блюда русской кухни.

В воскресенье — растегаи излеровские, скромные; безопасные музыкальные; в понедельник — с рыбкой-с; с живыми картинками; успокоительные; без танцев; во вторник — с вариациями; просто прелесть! На здоровье; мал золотник, да дорог; в среду — без рыбы, но со вкусом; с загадкой; любо и дешево! С боровичками; в четверг — астрономические, на всех правах пирога; концертные; с фиоритурой; в пятницу — настоящие русские; не скучные; в добрый час; бодры; в субботу — пчелка, или что в рот, то спасибо! Фельетон без писем; повтори; без рассказов. Кроме упомянутых сортов, ежедневно готовились два: кларнетист-солист и вечера Новой деревни (*М. П. 1914, 872*).

В начале XIX века на Крестовском острове пользовались успехом у городского населения «Немецкий» и «Русский» трактиры, открывшиеся здесь еще в XVIII столетии. Около них и внутри, в комнатах, звучала не только разнообразная музыка, но и устраивались цирковые представления. По воскресеньям и праздникам гремели

⁸ Интересен факт музыкального быта городских трактиров 1835-х гг., когда стали звучать трактирные органы. Особой популярностью пользовались фрагменты из «Аскольдовой могилы» А. Н. Верстовского. Например, о своих впечатлениях по этому поводу Ф. В. Булгарин сообщил следующее. «Я перешел в другую комнату трактира, где играли органы: “Ах, как веет ветерок” из “Аскольдовой могилы”. В этой комнате сидели любители музыки. Не в укор, а в похвалу г-ну Верстовскому говорим мы, что в каждом трактирном органе есть непременно музыка из его “Аскольдовой могилы”! Это патент на народность» (*Булгарин 1843, 42*).

военный и бальный оркестры, и когда начинал звучать любимый немцами вальс «Ах, мой милый Августин» наиболее ярые любители танцев пускались в пляс на эспланаде.

В Екатерингофе в 1825 году содержатель французского ресторана устраивал для публики маскарады и балы «с препровождением каждого из оных наиотборнейшею музыкою, из двух оркестров составленную...»⁹. В летние воскресные дни здесь выступали приехавшие из Москвы цыганские хоры и плясуны¹⁰. Летом, осенью и зимой в Екатерингофской слободе, в трактире «Екатерингоф» давали большие балы с фейерверками, в переднем саду играл духовой оркестр, внутри трактира пел хор самых лучших «песельников». Нередко в трактирах играла «инструментальная музыка, под которую плясали два мальчика, и хор русских песельников»¹¹.

Особый интерес в сфере развлечений с музыкой представляла Петергофская дорога (ныне — проспект Стачек). Почтенным старожилом этой местности считался трактир «Красный кабачок», одним из первых культивировавший цыганские хоры. Например, 6 января 1824 года здесь устроили большой бал с участием приехавшего из Москвы цыганского хора. В цыганских песнях «Кон Авэла», «Шатрицы», «Шэлмэ версты», национальных напевах северо-русских цыган «Урдэн» и «Шатро», старинной песне кочевых цыган «Сода Рома» слушателей привлекала особая эмоциональность, обусловленная ладовым своеобразием мелодии, зажигательными припевами «ай та ритта арии» или «леле-леле»¹². Безусловно, яркое впечатление от цыганской песни усиливалось благодаря специфической манере исполнения, в частности гортанной подаче звука, глиссандированию, импровизационности, проявлявшимися и при исполнении цыганами русских песен.

В «Красном кабачке» устраивались русские праздники. Так, в феврале 1825 года в трактире проводились «Деревенские праздники», в сценарий которых входили хороводы девиц, игрища с хорами «песельников», исполнялись любимые простонародные песни

⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3016. 1825. Л. 52.

¹⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3017. 1827. Л. 177.

¹¹ СПб вед. 1824. № 1. С. 9.

¹² См.: ОР РНБ. Ф. 816. (Архив Н. Ф. Финдейзена). Оп. 1. Д. 621. Цыганские песни, собранные Н. П. Штибером [1896 г.]. Рукописный сборник. 15 л.

«Ах! Вы сени, мои сени», «Во поле береза», «Ай! Во поле липанька»¹³. Музыкальное оформление таких праздников определял русский национальный колорит.

«Хор роговой музыки» обычно размещался на некотором расстоянии от места трактира, так как по свойству металла, из которого были сделаны рога, звуки такого оркестра имели сильно вибрировавший, резкий тембр, а потому издали производили гораздо более приятное впечатление, чем вблизи. Некоторые роговые оркестры славились блестящим исполнением оперных увертюр, народных песен и поражали публику техникой игры быстреейших пассажей. Наряду с роговой музыкой около трактиров часто играли военные духовые оркестры, звучали хоры русских «песельников».

Кроме уличных, садовых и трактирных увеселений в Петербурге организовывались публичные развлечения в клубах и частных домах, являвшиеся постоянным и привлекательным досугом для многих столичных жителей. Здесь кроме предлагавшихся собравшемуся обществу чтения газет, журналов, игры в карты и шахматы, обеда устраивались балы и маскарады, работали музыкально-театральные автоматы.

В Петербурге в первой трети XIX столетия находилось немало «достойнейших примечания» столичных клубов: Английский, Купеческий, или Коммерческий, Большой Мещанский (Бюргер-клуб, или Большое гражданское общество), Малый Мещанский (Бюргер-клуб, или Малое мещанское собрание, или Немецкое танцевальное общество), Большой и Малый танцевальные клубы, Клуб соединенного общества.

Балы и маскарады входили в программу клубов, приглашавших публику по сословному признаку: одни собирали дворянство, другие — купечество, третьи — смешанную публику. Распространение балов и маскарадов подогревалось страстью горожан к танцевальному искусству, в котором видели соединение «полезного» и «приятного». Танцы рассматривались как искусство для развития ума и тела: «Какое искусство так совершенно, так увлекательно, как танцы! Они развивают ум, укрепляют тело, занимают зрителей,

¹³ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3016. 1825. Л. 52.

телодвижения танцующего очаровывают глаза зрителя; а музыка нежит его слух» (*Блазис 1864, 75*).

В начале XIX века наряду с полонезами, экосезами активно входили в обиход мазурка, кадрили и вальс, появился галоп. К концу царствования императора Александра I петербургское общество вовсе стало забывать «минуеты» и «аллеманде». Благодаря новым танцам балы становились гораздо живее.

Уже вторую зиму французские кадрили, одни из прелестнейших танцев, вошли в моду, и молодые люди должны теперь делать па и рисоваться, чтобы не прослыть несведущими. Другой новейший танец (*la galope*) забавен до крайности и нравится только своею странностию» (*Столпянский 1925, 79*).

Полонезы, экосезы, мазурки, вальсы, кадрили и прочие танцы создавала многочисленная армия композиторов. Среди наиболее популярных авторов танцевальной музыки — К. А. Кавос, Г. А. Пари, О. А. Козловский, П. И. Долгоруков, И. Лакост, Ф. Шольц, И. Рамнитц, И. Габерцеттель, И. Гелинек, М. Журавлев.

Другим широко распространенным публичным увеселением в арендованных залах стали музыкально-театральные автоматы. Просмотр этих изобретений в частных домах осуществлялся в строго определенные часы, по билетам. Интерес к механической музыке всегда был очень высок как в среде аристократии, так и в широких кругах городской публики. В Петербурге получили известность создатели «музыкальных машин», мастера И. Габран, И. Ф. Шиленский, А. Маски, О. Вахтер, «но самый заметный след в деле конструирования музыкальных машин оставил И. Г. Штрассер...» (*Сычев 2001, 26–27*).

В начале столетия «механическая музыка» все чаще стала соединяться с механизированными театральными представлениями. Названия «музыкально-театральных диговин», появившихся в первой половине XIX века, весьма живописны — «механический, физический и оптический кабинет, или очаровательный лабиринт», «представление кабинета автоматов и других разных предметов», «волшебнo-механический театр с движущимися фигурами», «механический театр с танцами и превращениями»¹⁴.

¹⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3012. Л. 77; Д. 3017. Л. 113, 185, 196, 214, 235, 249.

Механические «театры», «кабинеты», «опыты» нередко сочетались с находками и изобретениями в сфере механической музыки, а небольшое театральное представление сопровождалось звучанием популярных арий, песен, маршей и танцев. Понять особенности работы этих «любопытных штук» можно из их описаний в рекламных текстах. Например, в 1827 году на Большой Мещанской улице, в доме купца Королева демонстрировался один «очаровательный лабиринт». Его по справедливости называли единственным изобретением такого рода, поскольку внимание посетителей беспрестанно развлекалось неожиданными явлениями, «слух его поражался прелестью, потаенною гармониею, глаза пленялись редкими очаровательными физическими, оптическими и механическими опытами»¹⁵. Подробнейшая последовательность действий только одного из этих «опытов» поражала фантазией. Куклы и другие предметы двигались в соответствии с конкретным сюжетом и сопровождались музыкальными фрагментами.

Великолепная коляска, в которой сидит знатная особа, едет с музыкою по шоссе и вдруг останавливается перед караульнею, откуда выходит сам собою часовой: раздается марш, часовой отдает честь и коляска продолжает путь. Как скоро она выезжает из одного домика и въезжает в другой, то на первом опускается флаг, а на втором поднимается. В заключение Гений, парящий на воздухе, трубит прощальный марш, после которого вдруг появляются вензловые имена их величеств государя Императора, государынь Императриц и его Императорского высочества, государя великого князя и наследника в ослепительном блеске»¹⁶.

Иностранцы, приезжавшие в столицу с волшебнo-механическими театрами, представляли в частных домах целые спектакли, где участвовали самые разные герои: арлекин, точильщик, три танцевавших гения, волшебница, превращавшаяся в воздушный шар, разносчик с плодами, балансер с шестом, представлявший удивительные опыты искусства, разные птицы¹⁷. Подобными механическими зрелищами удивлял петербургскую публику приехавший из Парижа Иосиф Ламберт.

¹⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3017. Л. 113.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. Л. 185.

В столице существовали не только концерты и спектакли в их традиционном понимании, но и разнообразные зрелищные, развлекательные программы, рассчитанные на более сильную эмоциональную реакцию публики. Зрелищность, как их отличительная черта, отразилась в комментариях рекламного характера, фиксировавшихся в афишах: «музыкально-мимико-пластические представления с декламацией», «поэтические и музыкальные занятия», большие вокальные и инструментальные концерты с «живыми картинами» и «фехтовальными упражнениями», «эквилибрические опыты» и «блистательные цирковые представления с танцами на канатах и комическими пантомимами», а также вечерние (иногда дневные) маскарады. Для проведения подобных зрелищ предназначались общественные залы города: Большой (Каменный) театр, Малый (Деревянный) театр, Театр-цирк, «бывший» и «новый» залы Филармонического общества. В афишах первой трети XIX века эти залы фигурировали постоянно, были любимы и активно посещались горожанами.

В начале столетия в Петербурге значительно увеличилось число иностранных гастролеров, устраивавших блистательные цирковые представления в балаганах, частных манежах, стационарном цирке (только с 1827 года), а также в концертных и театральных залах города. Среди цирковых компаний выделялись знаменитые труппы Киарини, Финарди, Жака Турниера, Готье, Серафини, Батиста Фуру, Стефани, Христиана Лемана, Эрнеста Велле, Франца Дункеля и других (*Дмитриев 1977, 5–59*).

В программах представлений встречалось немалое количество самых разнообразных цирковых номеров: вольтижировка, рыцарские игры и карусели, акробатика, фокусы, «группы» и «обороты» на канате, дрессированные животные, игра на тарелках, стаканах, шарах и т. д.¹⁸ Многие цирковые труппы пытались избежать в представлениях простого набора трюков и стремились к их театрализации. Им хотелось показать «прекрасного человека, его умение преодолеть любое препятствие, и не просто, а подчеркнуто эффектно

¹⁸ РГИА: Ф. 497. Оп. 4. Д. 3012. Л. 120, 122; Д. 3013. Л. 69; Д. 3016. Л. 4, 19, 23, 30, 32, 56; Д. 3017. Л. 157, 162, 165, 168, 171, 175, 204, 210, 212, 218, 222.

и красиво», что усиливалось «музыкой, огнями фейерверка, костюмами, а главное, — актерской игрой» (*Там же*, 51).

Практически все цирковые номера сопровождались отвечавшей их замыслу музыкой, использовавшейся не только как сопровождение, но и как идея трюка. Иногда номер непосредственно связывался с игрой на инструменте или исполнением какой-либо музыкальной пьесы. Часто звучали польские, мазурки, гавоты, вальсы, кадрили, «китайские марши», русские пляски, шотландские танцы, а также турецкая музыка. Циркачи Финарди и Терций в программе 1823 года показывали «отличный опыт искусства», играя на скрипке с аккомпанементом гитары на натянутом шесте¹⁹. В 1825 году в здании Малого театра г-н Орсини и его десятилетний сын давали большое представление, где демонстрировали искусство игры стаканами и большими шарами, «показывали игру палочками, подражая китайскому маршу»²⁰. В представлениях труппы Серафини можно было увидеть музыкальные упражнения на канате без балансового шеста. Так, Серафини во время трюка сидел на стуле за столом, ел, пил и играл на кларнете (*Там же*). Бенуа, Луиза и Аделаида Турниер исполняли на лошадях русские пляски и шотландские танцы. Подобные зрелища доставляли зрителям всех званий большое удовольствие.

В концертных и театральных залах города также устраивались публичные концерты смешанного типа, идея которых состояла в соединении различных видов искусства. Можно выделить два рода подобных концертных программ. Первый включал два отделения: собственно концерт (музыкальная часть) и фехтовальные или гимнастические упражнения, второй представлял собой синтетическую программу, где могли чередоваться номера вокальной и инструментальной музыки, декламация, живые картины, хореографические композиции. Смысл таких концертов заключался в том, чтобы программа не сводилась исключительно к музыке, а включала другие виды искусства и зрелища.

Музыкальная часть представлений напоминала сборные концерты, практиковавшиеся в XVIII веке. Именно такие программы в те

¹⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3013. Л. 69.

²⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3016. Л. 118.

годы привлекали петербургских любителей музыки, ожидавших на многочасовых концертах разнообразия музыкальных впечатлений. В программу включались увертюры, арии и сцены из опер, сольные инструментальные пьесы для фортепиано, арфы, скрипки, трубы, валторны, кларнета, а также романсы и песни разных авторов²¹. Среди множества фамилий, фигурировавших в афишах, представлены имена известных композиторов: В. А. Моцарта, Дж. Россини, Л. Керубини, К. В. Глюка, Н. А. Цингарелли, Ф. А. Буальдьё, И. Н. Гуммеля, К. Майера, Р. Крейцера, К. А. Кавоса, Ф. Антонолини, Д. Штейбельта, О. А. Козловского.

Виртуозы-инструменталисты включали в программы представлений свои собственные сочинения, что непременно отмечалось в афишах следующими фразами: «г-н Гугель будет играть на валторне Адажио и Рондо своего сочинения», «г-н Ферлендис будет играть на английском рожке Адажио и Польский своего сочинения», «г-н Бем будет играть на скрипке Концерт своего сочинения» и т. п. В концертах участвовали профессиональные музыканты, и, чаще всего, артисты российской, немецкой, французской, реже итальянской, трупп и иностранные гастролеры.

В рамках концертов, до или после музыкальной части проводились фехтовальные турниры, где участвовали профессиональные фехтмейстеры. Сразу после турнира начинался концерт, например, артистов французской труппы. Среди них могли выступать хорошо известные петербуржцам персоны: танцовщица Анжелика Мес, певица Жени Филис — дочь знаменитой Ж. Филис-Андріе. Любопытно, что и само фехтовальное упражнение проводилось с музыкальным сопровождением, на что указывалось в рекламном тексте: «г-жа Данилова будет фехтовать на рапирах с г-ном Гольцом по музыке»²².

По иному принципу составлялись синтетические программы с декламацией и «живыми картинами». Чередовавшиеся музыкальные, поэтические и пластико-мимические номера, как правило, не объ-

²¹ О содержании концертных программ смешанного типа см. афиши: РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3009. Л. 56, 68, 79, 80; Д. 3012. Л. 244; Д. 3013. Л. 118, 122, 130; Д. 3016. Л. 120, 323; Д. 3017. Л. 2.

²² РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3012. Л. 244.

единялись общей темой. «Живые картины» и декламация могли проводиться как с музыкой, так и без нее.

По образцам афиш концертов с декламацией и «живыми картинами» складывается представление о содержании таких музыкальных вечеров. В Большом театре 24 апреля 1823 года проводилось «большое вечернее пластико-мимическое и музыкальное представление с живыми картинами», где участвовали известные артисты петербургской немецкой труппы — Матиас Шрейнцер, Роза Вильде, Луиза Миллер-Бендер, Август Цилиакс, Фридрих Гебгард. Этот концерт открывался увертюрой «сочинения Россини», далее Гебгард декламировал балладу Ф. Шиллера в сопровождении написанной для этого случая музыки. Вслед за декламацией Цилиаксом, Шрейнцером и певицами Вильде и Бендер исполнялись избранные русские песни для 4 голосов с хорами и оркестром И. Н. Гуммеля²³. Затем демонстрировалась картина «Несправедливое подозрение», «взятая из известного английского эстампа, в котором отец убивает свою верную собаку, полагая, что она умертвила спящего его сына; остатки растерзанного змея лежат возле покоящегося на земле ребенка, мать, видя его окровавленного, с ужасом к нему простирается»²⁴. Далее исполнялся Большой военный концерт для двух кларнетов и фагота (П.?) Кремона братьями Игнатием, Петром и Францем Иосифом Бендерами «с аккомпанементом полного оркестра и двух хоров гвардейской военной музыки, аранжированной А. Дерфельдтом. Представление закончилось большой картиной, изображающей поимку и смерть известного разбойника Пестье»²⁵.

Кроме цирковых представлений и концертов с живыми картинами, фехтовальными упражнениями и декламацией, в театральных залах устраивались публичные маскарады. Для их проведения специальным образом застилался партер: «партер (или как его называли в то время, паркет) закрывался полом наравне со сценою, образуя одну обширную залу, а в смежных с нею комнатах устраивались: игра в карты, продажа напитков, масок и костюмов» (Божерянов 1909, 110). Во время маскарада в театре могли проводиться

²³ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3013. Л. 118.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

и другие увеселения: игры, сценки, так называемые лотереи-аллегри. Иногда в программу вечера включались небольшие представления эквилибристов или фокусников. Подобный маскарад, например, состоялся 5 февраля 1828 года в Большом театре.

...Сверх всего на особо устроенном театре — на сцене известный Штукмейстер представлял разные индейские экзерциции, состоящие в искусной игре шарами, ножами, кольцами и в прочих сего рода действиях, могущих привлечь внимание и одобрение Публики²⁶.

Кроме того, все желающие могли насладиться фруктами, конфетами, напитками, ужином, и получить все это за умеренную цену по выставленным прејскурантам. В театре для публики приготавливали разные костюмы и маски, отводились «особые покои для убранства, и места, где можно оставлять шинели, сюртуки и палки»²⁷.

Маскарады сопровождалась музыкой в исполнении различных оркестров и инструментальных ансамблей: «в сем маскараде будут участвовать полковая, янычарская и бальная музыка»; «в маскараде будут находиться оркестры военной музыки и участвовать хор певчих театральной дирекции». В публичных маскарадах иногда принимали участие артисты императорских театров, составлявшие разнохарактерные кадрили с танцами, тирольскими хороводами, русскими и цыганскими плясками, что, безусловно, отличало театральные маскарады от прочих.

Таким образом, в концертных и театральных залах Петербурга проводились не только концерты и спектакли сугубо академического толка, но и разнообразные зрелищные представления, синтетические концертные программы и публичные маскарады. Использование в развлекательных программах ярких эффектов, таких как фехтовальные турниры, «живые картины», декламация, эквилибристика и акробатика с музыкальными упражнениями, лотерея-аллегри, пневматохимические огни, несомненно, способствовало большему притоку городских жителей, «искавших зрелища». Музыкальная часть таких концертных программ составлялась с уче-

²⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3017. 1827. Л. 3.

²⁷ Там же. Л. 3.

том необходимости живого, легкого восприятия: внимание публики без труда переключалось от увертюры к вокальному дуэту, от дуэта к сольной инструментальной пьесе для арфы или кларнета, от нее к русской пляске в исполнении французской танцовщицы и т. д. Поскольку в концертах участвовали преимущественно актеры иностранных трупп, работавших в Петербурге, отечественная музыка в программах концертов практически не фигурировала.

«Звуковое поле» зрелищного Петербурга первой трети XIX века мозаично и разнородно. Его составлял огромный, разнообразный жанрово-стилистический массив популярной музыки, музыки общедоступной, получившей известность, пользовавшейся успехом и спросом у широких слоев городского населения. В связи с этим активно развивался процесс миграции наиболее ярких образцов песенно-танцевальной музыки в городском культурном пространстве, ее распространения и «кочевания» на профессиональных площадках города — в публичных театрах и концертных залах, в домашних формах досуга. В популярный репертуар городской музыки входили русские, малороссийские, казачьи, цыганские, тирольские песни, танцы и вариации на их темы, «русские песни», военно-патриотические песни и марши, театральная музыка — куплеты из водевилей, арии, ариетты, танцы из опер и балетных дивертисментов, а также многочисленные экосезы, полонезы, мазурки, кадрили, вальсы.

Музыкально-развлекательная практика, ориентированная на зрелищность, отличалась не только полижанровостью и многонациональностью, но и разнообразием исполнительских составов. Повсеместно звучали военно-духовой, «янычарский», роговой и струнно-духовой («бальный») оркестры, хоры цыган и русских «песельников», ансамбли тирольских певцов. В рамках многочисленных развлечений и праздников использовался обширный инструментарий: шарманки, механические органы, рожки, волынки, гармоники, торбаны, гитары, скрипки, контрабасы, фортепиано, арфы, кларнеты, валторны, трубы, литавры. В популярной инструментальной и вокальной музыке, звучавшей на городских праздниках и увеселениях, осуществлялся интенсивный процесс взаимообмена западноевропейского и русского жанрово-тематического материала.

Одной из важнейших причин активного привлечения иностранных музыкантов, разнообразия исполнительских составов, жанрового и интонационного богатства музыки являлось такое свойство петербургской культуры, как национальная открытость. В результате постоянных процессов ассимиляции и трансформации музыкальная жизнь Петербурга представляла собой уникальный сплав отечественных и западноевропейских традиций.

Литература:

Блазис 1864 — Блазис К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. М., 1864.

Божерянов 1909 — Божерянов И. Н., Никольский В. А. Петербургская старина: Очерки и рассказы. СПб., 1909.

Булгарин 1843 — Булгарин Ф. В. Очерки русских нравов или лицевая сторона и изнанка рода человеческого. СПб., 1843.

Дмитриев 1977 — Дмитриев Ю. А. Цирк в России: От истоков до 1917 года. М., 1977.

КЭС — Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971.

М. П. 1914 — М. П. Как ели в старину // Наша старина. 1914. № 9. С. 872–880.

Ожегов 1964 — Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1964.

Отечественные записки 1820 — Увеселения публики в прошедшем Великом посту // Отечественные записки. 1820. № 1. С. 125–150.

Петровская 2000 — Петровская И. Ф. Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту. 1801–1859. СПб., 2000.

Прогулки 1846 — Прогулки по Невскому проспекту. СПб., 1846.

Пыляев 1887 — Пыляев М. И. Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы. СПб., 1887.

Столпянский 1925 — Столпянский П. Н. Старый Петербург: Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1925.

Сычев 2001 — Сычев И. О. Мастера «механической музыки» в России XVIII–XIX вв. // Музыка Петербурга / Гл. ред. В. Н. Мараев СПб., 2001. С. 26–27.

Жанна Князева

Немецкие певческие общества Петербурга:

«Singakademie» и «Liedertafel»

История немецких певческих кружков в Петербурге (так называемых певческих ферайнов) исследована крайне скудно. Впервые внимание к деятельности немецких певческих обществ в Петербурге привлечено И. Ф. Петровской: в ее энциклопедических трудах представлен краткий обзор деятельности немецких певческих обществ в Петербурге XIX века с привлечением архивных источников (Петровская 1999, Петровская 2009, 2010). Но в основном отечественные специалисты не рассматривали данную тему как значимую, имеющую научную глубину и перспективу. В Германии истории певческих обществ посвящена огромная исследовательская литература (Blankenburg, Brusniak 2, 816). Немецкие коллеги изучали и продолжают изучать традицию нецерковных хоровых обществ в самых разных ее проявлениях, вплоть до локальных, и интерпретируют как одну из важнейших составляющих музыкальной (шире — национальной) культуры Германии XIX–XX веков.

Данная статья посвящена начальному этапу деятельности петербургских обществ «Singakademie» и «Liedertafel»: с начала их возникновения до 1862 года, когда открытие Петербургской консерватории и профессионализация музыкальной культуры (как и общие глобальные реформы в стране начала 1860-х годов) радикально изменили условия музыкальной жизни города. Жизнь этих обществ на территории Петербурга практически не исследовалась ни отечественными, ни немецкими историками. Как будет продемонстрировано в дальнейшем, петербургские «Singakademie» и «Liedertafel» возникли, сформировались и развивались на протяжении века как естественное продолжение аналогичных обществ в Германии, как некий образец немецкой хоровой и вокально-инструментальной исполнительской практики.

Таким образом, в деятельности немецких певческих обществ в России мы имеем сколок некоего большого и значимого культурно-исторического явления. Исследовать и понять, как это явление возникло и прижилось на иной культурно-исторической почве и как оно взаимодействовало с местными реалиями, — крайне любопытно. Такое исследование открывает новый аспект взаимодействия национальных культур, а равно и новую страницу истории Петербурга как крупного европейского мультикультурного центра.

Основная цель статьи — восстановить с максимально возможной на сегодняшний день полнотой фактологию создания и работы этих обществ за указанный период. Статья основана на значительном объеме архивных материалов и публикаций в прессе, большинство из которых вводится в научный обиход впервые¹. Основные разделы работы — два очерка истории обществ: «Singakademie» и «Liedertafel».

«Singakademie»

Петербургская «Singakademie» — старейшее немецкое певческое общество не только в Петербурге, но и в России² в разное время именовало себя по разному: «Sing-Akademie», «Singacademia», «Зингакадемия», «Академия пения», «Певческая академия», «С.-Петербургское общество любителей хорового пения, состоящее под покровительством великой княгини Екатерины Михайловны». Из представленных многочисленных вариантов названий общества в качестве основного в данной статье избрано «Singakademie». Этот выбор подсказан аналогичным названием берлинского общества («Berliner Singakademie»), а также петербургской прессой XIX столетия, где чаще других встречается именно «Singakademie».

До недавнего времени не были известны архивные источники по истории петербургской «Singakademie». Даже обширное справочно-библиографическое издание, подготовленное немецкими коллегами-

¹ Все переводы цитируемых в статье немецких текстов — авторские.

² Таково утверждение критика SPbZ в отзыве на юбилейное выступление «Singakademie» в 1907 году (Die Feier der sechzigjährigen Bestehens der «Singakademie» // SPbZ. 1907. № 7. 7. (19). Januar. S. 1). Вероятно, он имел в виду Россию без ее остзейских провинций. Можно предположить, что «Singakademie» в Риге, Ревеле и др. возникли раньше.

историками, вышло без единого указания на это певческое общество (*Brandes, Busch, Pavlović 1994*). Ситуация кажется странной: ведь петербургская пресса середины и второй половины XIX столетия располагала весьма богатым материалом по истории концертной деятельности общества и характеризовала его хор как крупное и выдающееся явление музыкальной культуры столицы. С хором искали сотрудничества лучшие концертные организации Петербурга. В юбилейной публикации «Singakademie» сообщалось, что уже в 1822 году общество удостоилось «Высочайшего соизволения» императора Александра I и к тому же имело собственную кассу³.

Реконструкция истории общества оказалась возможной благодаря комплекту архивных документов, связанных с утверждением устава петербургской «Singakademie» и датированных 1893–1895 годами⁴. В процессе работы с источниками выяснилось, что в конце столетия общество зарегистрировалось без каких-либо ссылок на «Singakademie»: с января 1879 года оно называлось «С.-Петербургское общество любителей хорового пения, состоящее под покровительством великой княгини Екатерины Михайловны». Вероятно, в конце века (особенно в последний год правления Александра III — начало эпохи Николая II) указания на немецкие корни в названии общества стали неудобны и могли повредить его деятельности. К тому же, общество находилось теперь под покровительством великой княгини Екатерины Михайловны⁵.

Прояснились и некоторые формальные подробности ранней истории петербургской «Singakademie». Из копии разрешения, данного обществу еще в 1822 году, стало ясно, что тогда утвердили не первый устав общества, как можно было бы предположить из юбилей-

³ Die fünfundzwanzigährige Jubelfeier der Singakademie zu St. Petersburg // SPbZ. 1844. № 4. 6. (18). Januar. S. 19–20.

⁴ РГИА. Ф. 1284. Департамент общих дел МВД. Оп. 223. № 37. Дело об утверждении проекта устава С.-Петербургского Общества любителей хорового пения. Начато 13 февраля 1893. Решено 26 марта 1895. К делу пришит печатный экземпляр устава общества: Петербургское общество любителей хорового пения. Устав. СПб., 1895. Его экземпляр хранится также в РНБ (шифр: 18.269.4.230).

⁵ РГИАФ. 1284. Оп. 223. № 37. Дело об утверждении проекта устава С.-Петербургского Общества любителей хорового пения. Л. 15. Работа с документами канцелярии великой княгини Екатерины Михайловны в РГИА не дала желаемых результатов.

ной публикации 1844 года, а лишь некие рукописные правила, самими же членами общества и составленные⁶. Их просмотрели и одобрили министр внутренних дел, князь Виктор Павлович Кочубей и военный генерал-губернатор Петербурга, граф Михаил Андреевич Милорадович. Разрешение (предписание) Милорадовича датировано 9 октября 1822 года, документ зарегистрирован в его канцелярии за № 6045. 15 октября того же года последовало официальное разрешение петербургского полицмейстера. Удивительно, но на этих одобренных Кочубеем и Милорадовичем рукописных правилах петербургская «Singakademie» просуществовала... 71 год! Вероятно, за весь этот длительный и исторически бурный период руководители хора просто не хотели привлекать к обществу излишнего официального внимания. Эпоха Николая I не жаловала частные кружки и общества: обращение за официальным уставом могло принести и обратный результат, — хор могли упразднить. А позже, когда в конце столетия времена изменились, вероятно, хватало подписанной еще в начале века «бумажки», на которой стояли столь громкие имена⁷.

Петербургскую «Singakademie» основал в 1818 году немецкий музыкант Г. А. Белинг — органист, пианист, педагог, композитор и хоровой дирижер⁸. Он родился в Саксонии, а в середине 1810-х годов совершил несколько поездок на юг России. В Петербург Белинг приехал в те же годы из Крыма, остался здесь, и почти безвыездно прожил в российской столице около сорока лет, вплоть до своей кончины в 1854 году⁹.

⁶ Там же. Копия разрешения 1822 г. Л. 2.

⁷ Интересно, что громкими именами Кочубея и Милорадовича отмечен не только оригинал документа. Его копия, выданная в 1893 году из петербургской Управы благочиния, подписана не кем иным как нотариусом Константином Рерихом — отцом знаменитого художника Николая Рериха.

⁸ Белинг (Беллинг, Билинг; Behling) Генрих Август (Heinrich August; Андрей Андреевич) — 21 (10) апреля 1793, Седлитц, Германия — 27 января 1854, Петербург; похоронен на Волковом православном кладбище. Эти данные содержатся в электронной базе данных, составленной Г. Байер-Томма (Beyer-Thoma; Институт восточноевропейских исследований, Мюнхен, Германия) по картотеке Эрика Амбургера. В Петербурге она хранится в «Немецком центре встреч» при лютеранской церкви св. Петра (Белинг 2006).

⁹ По данным аттестата, Белинг отлучался из российской столицы лишь дважды и ненадолго: в 1834-м и 1845 гг. ездил на лечение в Карлсбад (РГИА. Ф. 472. Оп. 35 (142/979). № 12. Аттестат Белинга. Л. 4–5).

10 ноября 1824 года в петербургском губернском правлении Белинг принял российское подданство¹⁰. С лета 1824-го по январь 1850 года он преподавал фортепиано в Сиротском институте императорского Воспитательного дома¹¹. В 1830–1840-х годах Белинг служил при императорском дворе: состоял учителем музыки великих княжон, дочерей Николая I — Марии Николаевны и Ольги Николаевны¹². Приглашение ко двору для занятий с детьми императора свидетельствовало о высочайшей профессиональной (и безупречной нравственной) репутации приглашенного. Позже, в 1840–1854 годах, уволившись с пенсией от службы при дворе, Белинг работал органистом лютеранской церкви св. Петра и Павла и преподавал музыку в школе при этой церкви.

В 1849 году Генрих Белинг по состоянию здоровья отошел от руководства «Singakademie» и ее возглавил другой петербургский музыкант немецкого происхождения, член «Singakademie» и одновременно дирижер мужского певческого общества «Liedertafel» Эрнст Мейер¹³.

Мейер родился в Альтоне (Германия, ныне пригород Гамбурга) и в юности попробовал себя во многих музыкантских специальностях: был директором странствующей оперной труппы, органистом, учителем музыки. Из родной Альтоны Мейер переехал сначала в Стокгольм (вместе со своей труппой) а затем, в 1840 году, уже известным музыкантом в Выборг, где получил место органиста¹⁴. Четыре года спустя, Мейер перебрался в Петербург и остался там до конца своих дней. За сорок два года профессиональной работы в рос-

¹⁰ РГИА. Ф. 472. Оп. 35 (142/979). № 12. Аттестат Белинга. Л. 4.

¹¹ Там же. Л. 4–5.

¹² РГИА. Ф. 472. Оп. 33 (133/970). № 46. О награждении учителей и других лиц, находящихся при ее императорском высочестве великой княжне Марии Николаевне. 1839 г. Л. 1, 4 об., 13 об., 21, 46 об., 54, 59; Ф. 472. Оп. 33 (135/972). № 157. О пожаловании учителям ее императорского высочества государыни великой княжны Ольги Николаевны пенсионов. Л. 23, 30.

¹³ Мейер (Майер; Meyer) Эрнст (19 марта 1814, Альтона — 1 мая 1886, Петербург; похоронен на Волковом лютеранском кладбище). См.: Мейер 2006; [Meyer E.] Chronik und Lokalnachrichten: Ernst Meyer // SPbZ. 1886. № 123. 3. (15). Mai. S. 2.

¹⁴ [Meyer E.] Chronik und Lokalnachrichten: Ernst Meyer // SPbZ. 1886. № 123. 3. (15). Mai. S. 2.

сийской столице Мейер проявил себя во многих областях: в разные годы он руководил «Singakademie», «Liedertafel» и Певческим обществом лютеранской церкви св. Екатерины (на Васильевском острове). В 1872–1886 годах преподавал в петербургской консерватории, где вел класс обязательного фортепиано¹⁵. Списки учеников класса Мейера показывают, что в конце 1870-х годов у него учились знаменитые в будущем музыканты, обучавшиеся основному предмету в органном классе Л. Гомилиуса, — Софья Жилинская (1857–1913; первая в России дипломированная органистка женщина) и Андрей Юрьян (1856–1922; латышский органист, композитор и хоровой дирижер). Кроме того, в 1880-е годы Мейер сотрудничал с музыкальной редакцией «St. Petersburger Zeitung»: публиковал на ее страницах отчеты о концертах и музыкальных событиях города¹⁶.

Датой основания петербургской «Singakademie» Белинг считал 16 декабря 1818 года, поскольку именно этот день члены общества ежегодно праздновали как день основания¹⁷. Не вполне пока ясно, чем мотивирована столь точная дата, — только ли первым собранием общества в новом статусе? Однако известно, что разрешение министра внутренних дел О. П. Козодавлева было получено уже 5 мая 1818 года¹⁸. Создавая петербургскую «Singakademie», Белинг ориентировался на образец берлинской «Singakademie». Каков был этот образец?

Как институция «Singakademie» сформировалась в Германии в конце XVIII века на волне национального интереса к хоровой му-

¹⁵ В отчетах петербургской консерватории Мейер представлен как преподаватель, а не профессор. Указание на Мейера-профессора в «Петербургском некрополе» ошибочно.

¹⁶ [Meyer E.] Chronik und Lokalnachrichten: Ernst Meyer // SPbZ. 1886. № 123. 3 (15) Mai. S. 2.

¹⁷ Die fünfundzwanzigjährige Jubelfeier der Singakademie zu St. Petersburg // SPbZ. 1844. № 4. 6. (18). Januar. S. 19–20.

¹⁸ Ф. 1284. Департамент общих дел МВД. Оп. 223. № 37. Дело об утверждении проекта устава СПб. Общества любителей хорового пения. 1893. Прошение членов Singakademie. Л. 1. Вероятно, более позднее (1907 год) указание критика SPbZ на октябрь 1818 г. является ошибкой, поскольку смешиваются две важные для петербургской Singakademie даты: декабрь 1818-го и октябрь 1822-го (Die Feier der sechzigjährigen Bestehens der «Singakademie» // SPbZ. 1907. № 7. 7. (19). Januar. S. 1).

зыка. Первая «Singakademie» представляла собой смешанный хор, возникший в Берлине в 1791 году из кружка друзей — любителей пения; к 1800 году берлинское общество насчитывало уже около ста участников. Берлинская Академия наук и искусств предоставила «Singakademie» зал для еженедельных собраний, и поэтому хор получил название «Академии». Такому названию вполне соответствовали амбиции молодого певческого общества, стремившегося исполнять ораториальные произведения лучших образцов этого жанра. К. Дальхауз указывал на противоречие между высокими художественными запросами «Singakademie» и реальными исполнительскими возможностями *любительского* хора, что неизбежно вело к особенностям в репертуаре. Наряду с классическими образцами ораториального жанра большое место в нем занимали технически более доступные певцам-любителям произведения современных им композиторов второго плана, наследовавших традицию (*Dahlhaus 1980, 39*).

Берлинская «Singakademie» давала всего один-два публичных концерта в год. При этом билеты на них не продавали, а раздавали своим знакомым сами участники общества. «Singakademie» сохраняла полузакрытый характер кружка, «круга единомышленников», ориентируясь на воспитание и развитие вкуса, прежде всего, собственных участников. Основание и деятельность берлинской «Singakademie», — как и созданный ею тип певческого общества, — вызвали к жизни настоящее «шествие» подобных институций по Европе, и к середине XIX столетия их было уже великое множество (*Preußner 1950*).

Петербургская «Singakademie» возникла, подобно берлинской, из сложившегося ранее узкого кружка, объединявшего несколько петербургских семейств — любителей пения. Эти любители обратились к только что прибывшему тогда в Петербург Белингу с просьбой организовать и возглавить их деятельность¹⁹. Под руководством молодого и энергичного музыканта (в 1818 году Белингу исполнилось лишь 25 лет) кружок получил официальный статус певческого общества под именем петербургской «Singakademie» и стал прово-

¹⁹ Die fünfundzwanzigährige Jubelfeier der Singakademie zu St. Petersburg // SPbZ. 1844. № 4. 6. (18). Januar. S. 19–20.

дить регулярные хоровые занятия. Первое — состоялось в 8 часов вечера 16 декабря 1818 года: молодое певческое общество приступило к разучиванию оратории «Сотворение мира» («Die Schöpfung») Й. Гайдна²⁰.

Целью общества стало «воспитание культуры хорового пения посредством исполнения духовных сочинений»²¹, а также стремление «совершенствовать свое искусство пения посредством разучивания лучших произведений» хоровой музыки Германии и Италии²².

К середине столетия хор насчитывал в разные годы от 80 до 100 участников. В нем состояли, главным образом, петербургские немцы, но собственно национального критерия при приеме в члены общества не существовало²³. Например, некоторое время членом петербургской «Singakademie» являлся князь В. Ф. Одоевский. Он писал в 1831 году: «...попал я в члены здешней Singakademie <...>. Всё состоит из 100 членов, все собираются по четвергам, всегда в 8 часов, и всё поет Генделя, Гассе, Баха, Наумана, — а весьма любопытно» (Одоевский 1956, 495). Действительно, петербургская «Singakademie» собиралась регулярно раз в неделю, по четвергам, копируя и в этой подробности берлинский образец. Согласно тогдашнему уставу хор мог репетировать и давать концерты только в собственном помещении²⁴. Концерты устраивали в зале Нарышкина (1829), в павильоне, принадлежавшем капельмейстеру Ф. Б. Гаазе и находившемся неподалеку от цирка Чинизелли. В 1830–1840-е и в начале 1850-х годов «Singakademie» длительное время собиралась в зале петербургского Коммерческого клуба (частный дом на Английской набережной, № 10; сегодня это дом № 20), позднее — в Реформаторском училище. Залы, где устраивалось общество для

²⁰ Ibid.

²¹ [A.v. O.] Die Singakademie zu St. Petersburg // SPbZ. 1840. № 70. 28 März. (9 April). S. 336.

²² Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten: St. Petersburg // SPbZ. 1830. № 10. 22 Januar.

²³ Петербургская летопись // СПб. вед. 1852. № 55. 7 марта. С. 322.

²⁴ Данные сведения заимствованы из периодики: Ueber die hiesige Symphonie-Gesellschaft. (St. Petersburg, den 2. Oktober 1848) // SPbZ. 1848. № 229. 13. (25). Oktober. S. 929. Устав общества того времени не обнаружен. В уставе 1893 г. подобные ограничения не встречаются.

проведения концертов, были небольшими и не могли вместить оркестр, поэтому произведения звучали под аккомпанемент фортепиано, позже квартета, или даже небольшого оркестра (Ройзман 1979, 209). Это обстоятельство — привязанность к одному, небольшому залу — немало осложняло жизнь «Singakademie», затрудняя взаимодействие с другими музыкальными обществами Петербурга. Так, в конце 1840-х годов с петербургской «Singakademie» желало сотрудничать императорское Симфоническое общество, нуждавшееся в хорошем смешанном хоре. Но от этого замысла «Singakademie» пришлось отказаться, поскольку перенести полномасштабные симфонические концерты в небольшие залы общества было невозможно²⁵.

Заметил ли Петербург появление собственной «Singakademie», — современного веяния европейской (главным образом немецкой) музыкальной жизни? Ответ на этот вопрос дает городская пресса. Первое упоминание о петербургской «Singakademie» относится к марту 1829 года: критик *St. Petersburgischer Zeitung* сообщал, что «Singakademie» присоединилась к большому благотворительному концерту в пользу раненых, данному в доме Нарышкина²⁶. Менее чем через год — в январе 1830 года на страницах этой газеты вновь вспомнили о «Singakademie»: критик с большим воодушевлением отозвался о концерте общества 19 декабря 1829 года. Эта заметка начинается с рассказа о берлинской «Singakademie», а продолжается репликой: «...и у нас в Петербурге тоже любят и слушают духовную музыку»²⁷. Тот факт, что «мы» не отстаем от Берлина, ценился. А вот далее следует перерыв в целых десять лет.

Следующее упоминание о петербургской «Singakademie» в городской периодике (и снова на страницах *St. Petersburgischer Zeitung*), появилось в марте 1840 года. Это почти восторженная статья автора, посвященная исполнению обществом оратории «Самсон» («Samson») Генделя²⁸. Сложно сказать, была ли пауза в десять лет вы-

²⁵ Ueber die hiesige Symphonie-Gesellschaft. (St. Petersburg, den 2. Oktober 1848) // SPbZ. 1848. № 229. 13. (25). Oktober. S. 929.

²⁶ SPbZ. 1829. № 37. 27. März. S. 246. Miscellen.

²⁷ Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten // SPbZ. 1830. № 10. 22 Januar.

²⁸ [A.v.O.] Die Singakademie zu St. Petersburg // SPbZ. 1840. № 70. 28 März (9 April). S. 336.

звана недостаточным вниманием со стороны прессы — или же сама «Singakademie» в эти годы работала менее активно.

На страницах русскоязычной прессы Петербурга первое упоминание о здешней «Singakademie» — это реплика М. Д. Резвого в описании музыкальной жизни и музыкальных обществ летом 1841:

...этими четырьмя или пятью концертами [Филармонического общества. — Ж. К.] во весь год ограничиваются наши наслаждения по части полифонической музыки. Для избежания этого недостатка неоднократно составлялись в Петербурге общества из любителей музыки. Одно из них, посвященное собственно вокальной (преимущественно духовной) музыке, под дирекцією г. Белинга существует уже около 20 лет и исполнением классических сочинений доставляло и доставляет поныне истинным любителям высокое наслаждение²⁹.

Сложно ответить на вопрос о репертуаре петербургской «Singakademie». Отчеты общества пока найти не удалось, в периодике вплоть до второй половины века музыкальные события столицы отражались весьма фрагментарно. Поэтому невозможно с достаточной полнотой установить, когда и что конкретно «Singakademie» исполняла. Известно, что в самом начале (до официального учреждения, но, уже находясь под руководством Белинга) хоровые собрания делились на два отделения: в первом — разучивались светские, во втором отделении — духовные хоровые композиции³⁰. Начиная с 16 декабря 1818 года (первое официальное собрание «Singakademie»), хор полностью посвятил себя духовной хоровой музыке: «разучиванию как крупных, так и малых произведений <духовной музыки> и возможно совершенному исполнению их»³¹. Как уже упоминалось, первым сочинением, к которому обратились члены петербургской «Singakademie», стала оратория Гайдна «Сотворение мира»³². Далее можно лишь указать упоминаемые в от-

²⁹ [Резвой М. Д.] Модест Резвой. Смесь: Музыкальные Общества в Петербурге // СПб. вед. 4 июня 1841. С. 339.

³⁰ Die fünfundzwanzigährige Jubelfeier der Singakademie zu St. Petersburg // SPbZ. 1844. № 4. 6. (18). Januar. S. 19–20.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

кликах и рецензиях следующие произведения. 19 декабря 1830 года в концерте «Singakademie» прозвучали: «Stabat Mater» Й. Гайдна, два псалма А. Помбергера («Neige Herr, Dein Ohr!» и «Herr unser Zufluchtsort warst Du!»), «Sancta Maria» В. А. Моцарта и «Hallelujah!» («Аллилуйя!») из оратории «Мессия» («Messias») Генделя³³. На пасху 1840 года «Singakademie» исполнила ораторию «Самсон» Генделя³⁴; а на пасху 1843-го — первую часть его оратории «Израиль в Египте» («Israel in Egypt») и «Реквием» («Requiem») Моцарта³⁵. В концерте 16 декабря 1848 года прозвучала первая часть оратории «Св. Павел» («Paulus») Ф. Мендельсона (в сопровождении фортепиано)³⁶, а 22 ноября 1851 года — «Молитва» («Gebet») Л. Шпора, хоровые композиции (Ф.?) Хиллера («O weinet um sie») и 98-й псалом Мендельсона³⁷. 28 февраля 1852 года были исполнены (со струнным квартетом): «Heilig ist Gott!» Ф. Э. Баха, 114-й псалом Мендельсона и четвертая Месса К. Г. Рейсигера³⁸. Осенью 1859 года «Singakademie» устроила небольшое музыкальное празднество в честь столетия рождения Ф. Шиллера и включила в программу четыре композиции на его тексты: «Дифирамб» (автор музыки в статье не указан) в исполнении мужского хора, «Прощание Гектора» («Hektors Abschied») и «Жалоба девушки» («Des Mädchens Klage») Ф. Шуберта в исполнении двух солисток, и затем в исполнении мужского хора «Праздничная песнь артистам» («Fest-Lied an die Künstler») Мендельсона³⁹.

Программы концертов «Singakademie» состояли полностью из немецкой музыки. Почти все критики отмечали ориентацию хора на старинные духовные композиции и творчество Мендельсона, —

³³ Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten: St. Petersburg // SPbZ. 1830. № 10. 22 Januar.

³⁴ [A.v.O.] Die Singakademie zu St. Petersburg // SPbZ. 1840. № 70. 28 März (9 April). S. 336.

³⁵ Wissenschaft und Kunst: Der Gesangverein in St. Petersburg // SPbZ. 1843. № 101. 8. (20). Mai. S. 460.

³⁶ St. Petersburger Chronik, den 18. Dezember 1848 // SPbZ. 1848. № 286. 19. (31). Dezember. S. 1167.

³⁷ St. Petersburger Nachrichten: St. Petersburg, den 23. November // SPbZ. 1851. № 264. 24 November. (6 Dezember). S. 1075.

³⁸ St. Petersburger Nachrichten // SPbZ. 1852. № 51. 2. (14). März. S. 205; [Ф.] Петербургская летопись // СПб. вед. 1852. № 55. 7 марта. С. 222.

³⁹ И то, и сё // Русский инвалид. 1859. № 235. 1 ноября.

«классическую музыку» в понимании того времени. Петербургская «Singakademie», вслед за берлинской, занимала охранительную позицию и в первую очередь ориентировала петербургскую публику на «высокие» образцы классицистского искусства. Но без полемики между сторонниками «классического» наследия, с одной стороны, и приверженцами модной современности, с другой — не обошлось. В 1852 году критик «Санкт-Петербургских ведомостей» писал:

Судя по тому, что посетители Академии Пения почти всегда одни и те же, можно думать, что публика находит или, лучше, хочет находить удовольствие в строгой классической музыке. Что же касается до истинных и ученых ее любителей, то, по словам их, на этих концертах они освежают свои музыкальные силы и в этих простых, но величественных звуках отдыхают от треска, грома, шума и бесконечных фиоритур светской музыки нашего времени⁴⁰.

Был ли представлен в концертах общества современный репертуар? *St. Petersburger Zeitung* поместила следующую реплику критика:

Общество ни в коем случае не ограничивает себя староклассической музыкой, но постоянно заботится о том, чтобы идти в ногу со временем. Ни одно из новых произведений музыкального искусства не остается ему чуждым. И библиотека <ферайна> уже весьма значительна⁴¹.

По-видимому, автор статьи имел в виду современный немецкий ораториальный репертуар — произведения композиторов «второго ряда», относившиеся Дальхаузом к «музыкальному бидермайеру» (*Dahlhaus 1980, 139–146*). Важно то, что в Петербурге этот репертуар (возможно, достаточно профессиональный, но не высокого художественного уровня) также представлял актуальную музыкальную жизнь Германии и связывал петербургских немцев с современным днем их исторического отечества.

О том, как и в какой атмосфере проходили собрания «Singakademie», повествуют два, весьма показательных и опубликованных в периодике текста. При той скупости материала, кото-

⁴⁰ [Ф.] Петербургская летопись. // СПб. вед. 1852. № 55. 7 марта. С. 222.

⁴¹ [A.v. O.] Die Singakademie zu St. Petersburg // SPbZ. 1840. № 70. 28 März. (9 April). S. 336.

рый сегодня окружает деятельность петербургской «Singakademie», эти тексты — чуть не единственное исключение, передающее характерную атмосферу: «возвышенный штиль», царивший в деятельности общества. Поэтому в заключение очерка о петербургской «Singakademie» приведу их развернуто и почти без комментариев.

Первый текст относится к празднованию 25-летия общества 16 декабря 1843 года:

...проникнутое поэзией празднество было организовано и проведено специальным комитетом, созданным из членов общества, среди которых были и старейшие, участвовавшие еще в его основании. Поскольку основной идеей было стремление избежать всяческой демонстративности и публичности, широкая публика не могла принять участие в празднике. <...>

Утром 16 декабря группа членов Singakademie <...> направились в квартиру директора [Белинга. — Ж. К.] и после торжественных слов вручила ему благодарственное послание (Dankschrift), написанное от имени всех членов общества и собственноручно ими подписанное, а также — в знак преданности и благодарности — пару дорогих, искусно выполненных серебряных канделябров. Их высокое предназначение не вызывает сомнений: стремление помочь директору в его неустанных ночных работах на благо Академии.

Основная часть праздника состоялась вечером: точно так же, как 25 лет тому назад, прошло первое собрание этого прекрасного общества. Еще до восьми часов члены Singakademie, а также несколько приглашенных гостей и почетные члены Общества собрались в празднично освещенных залах Коммерческого клуба на Английской набережной (обычном месте сборов общества). Все ожидали директора и его семью. Ровно в восемь директор появился в сопровождении старейших членов Академии. [Последовали поздравительные речи. — Ж. К.]. К большой радости собравшихся один из участников передал г-ну Белингу поздравительное послание от членов Гамбургской Singakademie, подписанное ее директором и руководителями. (Интересно, что и гамбургская Singakademie готовится отпраздновать свое 25-летие, — и тоже под управлением директора, который ее и основал, — г-на Грунда.) Затем г-н Белинг занял свое дирижерское место и раздались возвышенные, райски-нежные хоры и арии из «Schöpfung» («Сотворения мира») Гайдна в исполнении многочисленных певцов и певиц. А затем — «Hallelujah!» («Алеллуйя») из «Messias» («Мессии») Генделя. <...>

После музыкальных исполнений присутствующие направились в соседний зал. <...> Два стола стояли по его разным сторонам, а в центре — третий, для почетных членов. За ним председательствовал директор. По его правую руку сидели певицы (сопрано и альты), по левую — певцы (тенора и басы). <...> Место любимого руководителя было украшено цветами и особым свежим праздничным венком. Этот венок преподнесли директору с большим поэтическим комментарием. <...> Другое стихотворение, начинавшееся словами «*Pater peccavimus*», трогательным образом описало трудности работы музыкального директора и хорового дирижера <...> Последовали другие тосты и песнопения. Первый тост произнес сам директор: во славу Императора и Императрицы, под чьей высочайшей защитой расцвело это общество — как и все доброе и прекрасное вокруг. За сим в исполнении хора торжественно прозвучал русский национальный гимн. Потом слово взял г-н Белинг и в долгой, но простой и интересной речи представил историю петербургской Singakademie с момента ее основания⁴².

Второй текст относится к концерту 28 февраля 1852 года:

...Но вот раздаются спокойные величественные звуки, слышится голос благоговейной любви и преданности, голос святой надежды и веры — слышится молитва. Сто голосов как один поют четвертую Мессу Рейсингера. Мы в зале Коммерческого Общества, на втором концерте Академии Пения (Sing-Academie), данном в прошлый четверг, 28 февраля. Около фортепиано и небольшого оркестра, составленного из присяжных артистов-любителей классической музыки, полукругом стоят группы лиц прекрасного пола, в самых изящных балльных костюмах. Разноцветные наряды сопрано и контральто оттеняются черными фраками стоящих на втором плане теноров и басов. Зала полна слушателей и слушательниц. <...> Хоры, которые здесь на первом плане, — превосходны. Стройность, согласие и отчетливость ясно показывают то уважение, с каким артисты-любители смотрят на славные авторитеты музыкального мира. Вообще исполнение заслуживало бы громких аплодисментов, но в зале царствовала глубокая тишина, потому что аплодировать здесь не принято⁴³.

⁴² Die fünfundzwanzigährige Jubelfeier der Singakademie zu St. Petersburg // SPbZ. 1844. № 4. 6. (18). Januar. S. 19.

⁴³ [Ф.] Петербургская летопись // СПб вед. 1852. № 55. 7 марта. С. 322.

(Стремление к «высокому слогу», ощущение причастности к высоким европейским традициям в «Singakademie» передавались писавшим о ней журналистам...)

Новый этап деятельности петербургской «Singakademie» начался в 1865 году, когда уход преемника Белинга, Эрнста Мейера, поставил вопрос о новом руководителе старейшего немецкого певческого общества России. Смена руководителя академии должна была произойти на фоне глобальных перемен и в стране в целом (реформы 1860-х годов), и в музыкальной жизни Петербурга.

«Liedertafel»

В отделе «Россика» Российской национальной библиотеки (РНБ) хранится сборник материалов, изданный петербургским обществом «Liedertafel» в 1890 году к своему полувековому юбилею: «Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestehens der St. Petersburger Liedertafel» («Юбилейный сборник к празднованию 50-летия петербургского Liedertafel»)⁴⁴. Сборник включает развернутый исторический очерк деятельности общества, написанный его президентом Э. Шмидтом (*Schmidt* 1890), поименные списки участников с 1840-го по февраль 1890 года (*Poehl* 1890) и полный свод концертных программ с 1876 по 1890 год. Эти материалы позволяют буквально по дням (даты приведены на полях очерка Шмидта) проследить историю становления и работы общества за первые пятьдесят лет его существования. Кроме того, сборник представляет информацию об организации внутренней жизни кружка, обычно надежно скрытой от глаз стороннего наблюдателя. Эта информация ценна не только для изучения истории петербургского общества «Liedertafel»: она позволяет судить о том, как в принципе протекала жизнь подобных певческих обществ в Петербурге XIX столетия.

Петербургское общество мужского пения «Liedertafel» («St. Petersburger Liedertafel») существовало с 21 января 1840 года до лета 1914 года. Это общество следовало образцу подобных немецких об-

⁴⁴ Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestehens der St. Petersburger Liedertafel. St. Petersburg: Typographie H. Schlacht & Co., 1890 (РНБ. 12.55.8.7).

ществ мужского хорового пения. Их название происходит от слов «Lied» — «песня», «Tafel» — «стол».

Основателем первого берлинского общества «Liedertafel» стал композитор и дирижер, многолетний руководитель берлинской «Singakademie» К. Ф. Цельтер (Zelter). По его замыслу, кружок наследовал образ круглого стола короля Артура (отсюда и слово «Tafel» в названии): число избранных не должно было превышать цифры 25 (24 певца и руководитель). Каждый из участников кружка — непременно поэт, певец или композитор. Собирались члены берлинского «Liedertafel» раз в месяц (по вторникам — перед полнолунием или сразу после него) за дружеским небогатым столом и наслаждались пением немецких песен собственного сочинения или уже известных. Узкий круг избранных поначалу составляли исключительно члены берлинской «Singakademie»; дамы на заседания не допускались (Staudinger 1913, 63).

Идея получила большой резонанс, и скоро подобные кружки заполонили музыкальные города Европы: «Лидертафели сделались средоточием немецкого патриотизма в эпоху угнетения всего немецкого», — писал Г. Риман, имея в виду наполеоновскую оккупацию немецких земель (Риман). Почти одновременно с берлинским возник кружок в Швейцарии (1810), в 1815-м — в Лейпциге и Франкфурте, а в 1819-м — «младший» «Liedertafel» в Берлине и др. И хотя первоначальные ограничения (по числу участников, частоте собраний) были скоро преодолены, характер братства в кружках сохранялся: члены всех кружков Liedertafel традиционно называли себя «Liederbrüder» («братья по пению»), председателя — «Liedervater» («отец в певческом искусстве»), дирижера — «Liedermeister» («мастер пения»).

Петербургский «Liedertafel» даже опередил появление подобного кружка в Вене (где таковой возник только в 1843 году) (Там же). Основатель петербургского общества «Liedertafel» — немецкий коммерсант и любитель пения Э. Теодор Мюллер (Müller) (Schmidt 1890). В опубликованном в 1868 году официальном уставе кружка его руководители определили цель общества. Она состояла «в упражнении и усовершенствовании в квартетном мужском пении» и концертных выступлениях «как в кругу членов общества, так и публично,

но сие последнее с соблюдением правил, заключающихся в высочайше утвержденном <...> положении о публичных увеселениях» (*Устав 1868*, 2).

Петербургским «Liedertafel» руководили с 1840-го по 14 ноября 1844 года петербургские немецкие музыканты, учителя музыки и пения Карл Фридрих Вайтцман (Weitzman, Weitzmann)⁴⁵ и Генрих Шведе (Heinrich Schwede). В 1844–1847 годах кружок возглавлял Эрнст Мейер; с 1847-го по 13 ноября 1850 года — пианист, дирижер и музыкальный критик Бертольд Дамке, а с 20 ноября 1850-го по 1 ноября 1876-го — вновь Мейер (*Poehl 1890*, 173). В 1842 году петербургский «Liedertafel» насчитывал только 15 человек активных участников-певцов; кроме них в кружок входили участники-слушатели и почетные члены общества (*Schmidt 1890*, 4). К 1849 году число поющих членов «Liedertafel» возросло до 46 и затем колебалось в зависимости от официального статуса общества (*Там же*, 27).

Собирались члены кружка сначала два раза в месяц, а затем — еженедельно; всего было около 15 собраний в сезон; позднее больше — 29–31. Встречались сначала на квартире своего первого руководителя Т. Мюллера, а с 1842 года — на квартире участника кружка Вильгельма Гизе (*Giese*)⁴⁶. В последующие годы (с 1845 по 1861) члены кружка собирались: в зале немецкого Гимнастического Общества (Turn-Gesellschaft. Загигенин пер., дом Загемель и Берг), в школе при шведской церкви св. Екатерины (на ул. М. Конюшенной), в залах Коммерческого клуба (на Английской наб.), в домах Эшенбаха (на Малой Морской), Э. Шульца (на Средней Мещанской), Орлова (В. О., 5-я линия). В 1842–1843 годах взнос за полугодие составлял 10 рублей и еще 1 рубль при вступлении. С 1846 года правление общества стало выплачивать его руководителю 60 рублей за сезон с начала октября по середину мая.

Шмидт обстоятельно описал распорядок жизни петербургского «Liedertafel». Встречались вечером, по петербургской традиции

⁴⁵ Этот музыкант умер в Берлине в 1880 г. (*Poehl 1890*, 173).

⁴⁶ Гизе заведовал хозяйственными делами «Liedertafel» и жил по адресу: В. О., угол 13-й линии и Большого проспекта, дом 41 (*Schmidt 1890*, 3).

поздно: с 20.00 до 23.00. А с 1845 года по желанию участников время собраний продлили до половины второго ночи (*Schmidt 1890, 16*). За дисциплиной следили по-немецки строго: каждого отсутствовавшего на занятии записывали в специальную книгу, и позднее он был обязан представить весомые доказательства уважительной причины отсутствия. На каждом собрании участники кружка исполняли от 20 до 28 вокальных квартетов: тех, над которыми еще работали, и разученных ранее — для отдыха и собственного удовольствия.

Первый час посвящен разучиванию еще недостаточно проработанных произведений. Затем, для отдохновения, следуют, по выбору музыкального руководителя (*Gesang-Direktor*), уже разученные композиции, а вслед за этим каждый участник, по очереди, имеет право предложить что-либо для исполнения. В заключение следуют вещи, заранее отобранные музыкальным руководителем (*Там же, 5*).

Затем следовало дружеское застолье: чай, пунш и бутерброды. Пить шампанское и курить запрещалось до 22.00. Нарушители платили штраф в 10 серебряных копеек за курение и 50 копеек за преждевременное наслаждение шампанским. Позднее денежные санкции отменили, но шампанское ставили на стол «только в самых особых случаях» (*Там же*).

В первый понедельник каждого месяца (со временем реже) на занятия кружка допускались гости: приглашенные участниками кружка их знакомые — слушатели-мужчины, а один или два раза в полугодие — дамы. На таких собраниях звучали уже выученные произведения: в виде небольших концертов для узкого круга приглашенных. Раз в сезон участники общества устраивали «семейный вечер» (*Familienabend*), а весной поездку за город: вечером — в наступавшую белую ночь, оглашая окрестности пением немецких квартетов, отплывали на нескольких лодках куда-нибудь в ближайшие дачные пригороды. (Можно себе представить, как удивлялись жители окрестных поселений и дачники...) Шмидт дал почти трогательное описание первой из таких поездок:

3 мая состоялось чудесное плавание в Екатериненгоф. В половине девятого вечера под звуки второй песни из «зеленых» книжечек («На берегу Невы» — «*An der Newa Strand*») члены *Liedertafel* отплыли на трех лодках от набережной в районе 10-й линии [Ва-

сильевского острова. — Ж. К.]. Стояла чудесная погода. Дорóгой продолжали петь, и с пением причалили в Екатериненгофе. Здесь, в парке, путешественники предались полнозвучному квартетному вокалу. Затем все подкрепились прихваченным с собой ужином, чашечкой чая или пунша с бутербродом. Тем временем стемнело, и некоторые известные произведения были спеты наизусть. Чтобы, однако, удовлетворить всеобщее пожелание, зажгли серные спички, и при их свете продолжили пение по нотам. Все прошло замечательно. В 11 часов вечера отправились в обратный путь, который тоже удался на славу. Получив огромное удовольствие от этого путешествия, члены Liedertafel единогласно решили устраивать подобные поездки в течение всего лета регулярно, по возможности каждые две недели (*Там же*, 10).

С 1845 года летние собрания «Liedertafel» стали регулярными. Для усовершенствования членов кружка в певческом искусстве (кружок состоял из любителей: только руководители его были профессиональными музыкантами) руководство организовало тем же летом 1845 года начальную школу пения; ее возглавил Э. Мейер.

Подобно берлинскому «Liedertafel», тесно связанному с берлинской «Singakademie», петербургский кружок состоял «в близком родстве» с петербургской «Singakademie». В нее входили многие участники кружка и музыкальный директор Мейер. В марте 1845 года, когда впервые встал вопрос об официальном статусе петербургского «Liedertafel», руководящий комитет пригласил к участию в кружке основателя и тогдашнего директора «Singakademie» Белинга. Думали даже попытаться присоединиться к Певческой академии как официально разрешенному обществу. Белинг принял приглашение участвовать в собраниях «Liedertafel», с 1847 года стал его почетным членом (*Poehl 1890, 173*). А вот объединения певческих обществ не произошло. Возможно, причина в том, что и «Singakademie» не имела в те годы официально утвержденного устава, живя по рукописным правилам. Не исключено, что ее руководство в связи с объединением опасалось осложнений своего собственного существования. Дружеские контакты связывали петербургский «Liedertafel» с родственными европейскими кружками: с гамбургским «Liedertafel» (участник которого по фамилии Корне (Cornet) в 1840 году даже посвятил петербургским колле-

гам свою композицию «Vater Noah» — *Schmidt 1890, 2*), йенским⁴⁷ и балтийскими: ревельским и рижским.

Репертуар петербургского «Liedertafel» начала 1840-х годов был выдержан, по выражению К. Дальхауза, «в стиле Liedertafel» (*Liedertafelstil*) (*Dahlhaus 1980, 39*). Он включал технически несложные (доступные певцам-любителям) произведения современных немецких композиторов «второго плана» (К. Ф. Цолльнера, Л. Шпора, К. (?) Хасслингера) и непременно сочинения самих участников кружка. Затем исполнительский уровень петербургского «Liedertafel», видимо, стал расти и в репертуар вошли более масштабные произведения: в 1846 году члены кружка разучивали «Антигону» («Antigone») Мендельсона, а затем «Мессу» C-dur Л. Бетховена, Псалм № 100 Генделя, «Рейнскую песню» («Rheinweinlied») Ф. Листа, одну из месс Гайдна и хоры из «Сотворения мира», «Реквием» («Requiem») Л. Керубини, сочинения Ф. Шуберта, Р. Шумана. Появилась в репертуаре и русская музыка: ода «Анакреон» В. Ф. Одоевского и квартет М. Ю. Виельгорского.

Замыслы и намерения у членов петербургского «Liedertafel» были самые серьезные и масштабные. Не случайно, например, стремление к расширению репертуара классической европейской музыки и произведений русских авторов: члены петербургского «Liedertafel» хотели выйти к широкой публике. Однако для их реализации в николаевскую эпоху требовался официальный статус. Николай I, как известно, не выносил «самодеятельности»: накануне революционных потрясений в Европе любая частная инициатива, самая благородная, казалась ему подозрительной. Самодержец полагал, что все должно функционировать в рамках перфектно работающей государственной машины. Так, проблема получения официального статуса стала важнейшей в истории петербургского «Liedertafel» на долгих 15 лет: с середины 1840-х до начала 1860-х годов. Остановлюсь на этом сюжете подробнее: он приобретал — по обстоятельствам — то трагические, то комические черты.

⁴⁷ В январе 1859 г. петербургский «Liedertafel» получил в подарок из Йены тетради с нотами произведений, исполненных на праздновании 300-летия Йенского университета.

Впервые вопрос об официальном статусе кружка возник в марте 1845 года: тогда руководство «Liedertafel» собиралось присоединить кружок к петербургской «Singakademie». Затем — в 1848 году, когда с началом волнений в Европе российские власти ужесточили контроль над общественной жизнью, в том числе и над частными немецкими организациями. В феврале 1848 года участники петербургского «Liedertafel» решили почтить память скончавшегося Мендельсона специальным музыкальным собранием. Но последовал запрет городского руководства. Тогда на собрании 14 апреля того же года члены «Liedertafel» постановили присоединиться к императорскому Симфоническому обществу и называться отныне «Мужской хор императорского Симфонического общества» («Männerchor der Symphonie-Gesellschaft») (*Schmidt 1890, 22–23*).

Объединение музыкальных обществ состоялось 27 сентября 1848 года. С этого момента начался новый этап в истории петербургского кружка «Liedertafel», связанный с работой в Симфоническом обществе. Членам «Мужского хора» отныне вменялось в обязанность еженедельно являться на репетиции хоровых произведений, разучивавшихся Симфоническим обществом, и принимать участие в их исполнении. При этом возможность самостоятельных выступлений, как и осуществление всех прежних целей кружка, за «Liedertafel» сохранялась.

13 ноября 1848 года в зале Придворной капеллы состоялось первое публичное выступление «Liedertafel» в концерте Симфонического общества, а 18 декабря того же года кружок выступил в составе смешанного хора Симфонического общества. В программе прозвучали произведения: Бетховена («Die Ehre Gottes», «Opferlied») и Генделя (Псалм № 100 для солистов, хора и симфонического оркестра). Партию баритона-соло исполнил член «Liedertafel» Генрих Болин (Heinrich Bolin). Публика и пресса были в восторге:

Признаемся, мы никак не ожидали от этой более нежели приятной новости такого блистательного успеха, и смело предсказываем этому превосходно сформированному хору, имеющему чистые и с хорошей методю голоса, несомненный успех⁴⁸.

⁴⁸ Смесь: Симфоническое общество и девицы Погожевы // Ведомости С.-Петербургской городской полиции. 1848. № 263.

Успех первых публичных выступлений окрылил участников «Liedertafel». Кружок рос, в него вступали все новые члены, и 9 апреля 1849 года в зале университета «Liedertafel» впервые дал собственный публичный концерт. В программе среди прочего прозвучали пять хоров из «Антигоны» («Antigone») Мендельсона. Казалось, блистательное будущее открывается перед скромными любителями пения... Однако добрые пророчества критиков, увы, не сбылись: 12 февраля 1850 года Симфоническое общество, приютившее, а фактически спасшее, петербургский «Liedertafel», прекратило свое существование. Это означало возвращение трудных для «Liedertafel» времен. В 1852-м и дважды в 1853 году его руководители подавали прошения петербургскому военному генерал-губернатору об официальном утверждении общества «Петербургский немецкий мужской хор (St.-Petersburger Deutsche Männerchor)» (*Schmidt 1890, 32*). Они указывали на то, что подобные общества уже существуют в границах российской империи: в Риге и Дерпте, где их уставы официально утверждены министерством. Однако все было тщетно: руководство города отклонило все прошения. На два с половиной года — с конца 1852 по весну 1855 года — петербургский «Liedertafel» прекратил всякую публичную деятельность.

После пережитых успехов такой удар трудно было перенести. Общество почти распалось. Его члены собирались от случая к случаю исключительно как частный и все более узкий круг друзей. Самые стойкие участники «Liedertafel», встречаясь некоторое время (нелегально, — как настоящие подпольщики!) в зале учителя гимнастики Э. Шульца, регулярно сталкивались с полицией. Полицейские разгоняли собрания кружка, не имевшего официального разрешения. При появлении служителя власти певцы прятали ноты и кидались к гимнастическим снарядам, «дабы перевести колебания голосовых связок — в колебания мышц рук и ног» (*Там же, 37*). Вскоре полицейское начальство (вероятно, понимая всю абсурдность ситуации) все же сжалилось над несчастными немецкими любителями квартетного пения, и их оставили в покое.

Возрождение петербургского «Liedertafel» началось летом 1857 года с приглашения его ревельским «Liedertafel» для участия

в первом Балтийском празднике песни⁴⁹. Радость от этой поездки была безмерной, а успех выступлений — полный. Летом 1861 года петербургский «Liedertafel» принял участие во втором Балтийском празднике: на этот раз в Риге.

В дальнейшем времена изменились: Александр II не питал антипатии к кружкам и частным собраниям. И в конце сентября 1857 года руководство «Liedertafel» решилось вновь подать прошение начальнику петербургской полиции графу П. А. Шувалову. На этот раз разрешение было получено. Оно последовало 7 октября 1857 года. А 10 апреля 1861 года члены «Liedertafel» обратились к петербургскому военному генерал-губернатору с прошением об утверждении устава организации под названием «Общество С.-Петербургского мужского пения “Liedertafel” (St. Petersburger Gesellschaft für Männergesang)»⁵⁰. 22 июня 1861 года устав «Liedertafel» был, наконец, утвержден. Сезон 1861/62 года начался как первый официальный сезон в истории петербургского «Liedertafel». Начинался новый период его деятельности.

Литература:

- Белинг 2006 — Белинг // Петербургский некрополь: в 4 т. / Сост. В. И. Саитов. Репринтное издание 1912–1913 гг. Т. 1. СПб., 2006. С. 188.
- Мейер 2006 — Мейер // Петербургский некрополь: в 4 т. / Сост. В. И. Саитов. Репринтное издание 1912–1913 гг. Т. 3. СПб., 2006. С. 85.
- Одоевский 1956 — Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Ред., вступ. ст., примеч. Г. Б. Бернандта. М., 1956.
- Петровская 1999 — Петровская И. Ф. Немецкие певческие общества // Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге: 1801–1917. Энциклопедия. СПб., 1999. С. 194–195.
- Петровская 2009 — Петровская И. Ф. Singakademie; Liedertafel // Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург: 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 10. Кн. 1: А–Л. СПб., 2009. С. 344–345; 513–514.

⁴⁹ Schmidt 1890, 38–43; [Einige Theilnehmer des Sdngerfestes]. Das Baltische Sdngerfest in Reval // SPbZ. 1857. № 164. 31 Juli (14 Aug.). S. 653–654; № 165. 1 (13). August. S. 657–658.

⁵⁰ Петровская 1999, 194–195; Schmidt 1890, 54.

- Петровская 2010* — *Петровская И. Ф.* Немецкие певческие общества // *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург: 1801–1917. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 11. Кн. 2: М–Я. СПб., 2010. С. 118–122.
- Риман* — *Риман Г.* Liedertafel // Музыкальный словарь. 2004 (электронная версия):
- Ройzman 1979* — *Ройzman Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979.
- Устав 1868* — Устав (с приложением относящихся к нему особых правил) Санкт-Петербургского общества мужского пения (Liedertafel). (Statut der St. Petersburger Liedertafel). СПб., 1868.
- Blankenburg, Brusniak 2* — *Blankenburg W., Brusniak F.* Chor und Chormusik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart (2). Sachteil. Begr. v. F. Blume. Ausg. v. L. Fischer. Kassel etc.: Bärenreiter; Weimar: Metzler. B. 2. 1995. Sp. 816ff.
- Brandes, Busch, Pavlović 1994* — *Brandes D., Busch M., Pavlović K.* Bibliographie zur Geschichte und Kultur der Russlanddeutschen. B. I. Von der Einwanderung bis 1917. R. Oldenburg Verlag. München, 1994.
- Dahlhaus 1980* — *Dahlhaus C.* Die Musik des 19. Jhs. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. B. 6. Wiesbaden, 1980.
- Poehl 1890* — *Poehl N.* Mitglieder der St. Petersburger Liedertafel // Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestehens der St. Petersburger Liedertafel. St. Petersburg, 1890. S. 173–200.
- Preußner 1950* — *Preußner E.* Die bürgerliche Musikkultur: Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jhs. Hamburg, 1950.
- Schmidt 1890* — *Schmidt E.* Die St. Petersburger Liedertafel: 1840–1890 // Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestehens der St. Petersburger Liedertafel. St. Petersburg, 1890. S. 1–169.
- Staudinger 1913* — *Staudinger H.* Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisation des Vereins. Jena, 1913.

Андрей Михайлов

Федор Богданович Гаазе: главный капельмейстер войск гвардии

Федор Богданович Гаазе — главный капельмейстер Гвардейского и Гренадерского корпусов (с 1831 по 1850 годы) внес заметный вклад в историю развития российской военной музыки¹. Краткие сведения о его жизни и деятельности содержатся в биографическом очерке, написанном Николаем Федоровичем Финдейзенем для «Русского биографического словаря» и опубликованном в 1914 году (РБС, 1–2). На данных этого очерка базировались более поздние статьи о Гаазе в энциклопедиях и справочниках (МЭ 1, 125; МЭС, 119). Финдейзен в свою очередь, скорее всего, пользовался более обширной статьей, написанной внуком Гаазе по материнской линии, Александром Александровичем Шульцем² и опубликованной в «Русской Музыкальной газете» в феврале 1904 года.

Отдельные материалы о деятельности Гаазе рассредоточены по различным периодическим изданиям и архивам: их можно обнаружить в главной газете военного ведомства «Русский инвалид», в «Северной пчеле», в «Санкт-Петербургских ведомостях», в немецкой газете «St. Petersburger Zeitung», в Российском государственном историческом архиве (РГИА) и Российском государственном военно-историческом архиве (РГВИА). Кроме того, в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ), в фонде известного журналиста и литературного критика второй половины XIX столетия Евгения Николаевича Эдельсона хранятся различные матери-

¹ Гаазе (Haase) Фердинанд (Федор Богданович) (2 августа 1788, Силезия — 18 октября 1851, Петербург), немецкий дирижер и композитор.

² Шульц Александр Александрович (1855–1922), сын дочери Ф. Гаазе Елены и А. Ф. Шульца, чиновник Министерства земледелия и государственных имуществ, ученый-агроном. В комментариях к дневникам Н. Ф. Финдейзена за 1902–1909 гг. Шульц ошибочно поименован «Андреем Алексеевичем» (Финдейзен 2010, 282).

алы (12 единиц хранения), собранные Шульцем и связанные, преимущественно, с семьей капельмейстера³.

По свидетельству биографов, Гаазе родился в Силезии и молодым человеком поступил добровольцем в армию Наполеона I, в рядах которой с 1810 года по начало 1812-го находился в Булонском лагере. Затем он принял участие в походе на Россию и во время сражения под Красным, произошедшего 3–6 ноября 1812 года, попал в русский плен: по рассказу Шульца, казаки «подобрали его полузамерзшим во рву» (*Шульц 1904, 131*).

Ни Шульц, ни Финдейзен не указали, какую именно должность занимал Гаазе в наполеоновской армии. В ОР РНБ сохранилась собственноручно составленная Гаазе «Записка о прибытии в Россию», но она написана по-французски трудно читаемым почерком и нуждается в специальной расшифровке⁴.

Свет на вопрос о службе Гаазе в армии Наполеона проливает статья композитора А. Ш. Адана «Die Russische Militair-Musik» («Русская военная музыка»), где автор сообщил, что Гаазе «в свои молодые годы дирижировал музыкой одного из наших французских полков» (*Adam 1840, 932*). Следовательно, уже в начале карьеры Гаазе выполнял обязанности капельмейстера.

Надо заметить, что царское правительство охотно вербовало на службу тех военнопленных, кто являлся специалистом в какой-либо области деятельности, побуждая, а иногда и принуждая их оставаться в России. Музыкальные дарования Гаазе привлекли внимание великого князя Константина Павловича, определившего пленного музыканта к своему двору и поручившего ему организацию концертов. Этот факт вполне подтверждают документы из архива канцелярии великого князя, где Гаазе именуется «капельмейстером»⁵.

В 1816 году великий князь, назначенный главнокомандующим польскими войсками, переехал в Варшаву и Гаазе последовал за ним. В августе 1817-го капельмейстер, по-видимому, на какое-то время возвращался в Россию: эта дата значится на выданном ему

³ ОР РНБ. Ф. 1123. Оп. 1. Д. Л. 206, 208–211, 221, 227–229 и др.

⁴ ОР РНБ. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 208. 1 л.

⁵ РГИА. Ф. 539. Оп. 1. Д. 1050. 1817. Л. 129.

разрешении вступить в брак с дочерью нарвского купца Еленой Ивановной Линберг, выданном Придворной канцелярией Константина Павловича⁶. В Польше Гаазе оставался до конца 1830 года, выполняя обязанности придворного. Шульц, повествуя об этом периоде жизни своего деда, сообщил о его контактах с известными европейскими музыкантами: «В Варшаве Гаазе познакомился, между прочим, с Гуммелем⁷, который бывал у него. У него же тогда бывал в доме и игрывал на фортепиано совсем молодой Шопен» (*Шульц 1904, 131*).

Причиной отъезда Гаазе из Польши стало, по-видимому, вспыхнувшее в ноябре 1830 года восстание. Интересный раритет, связанный с польскими событиями, хранится среди документов семьи Гаазе в РНБ. Это кокарда в виде плоского банта из белого шелка с пояснительной запиской Шульца о том, что кокарду выполнил Гаазе, когда «оставлял Варшаву при восстании 1830 г.»⁸ Белые кокарды носили на шляпах умеренные участники восстания (в отличие от радикалов, носивших кокарды трехцветные). Можно только догадываться, зачем приближенный великого князя изготовил подобное украшение. Возможно, он собирался надеть кокарду для маскировки при передвижении по территории, контролируемой повстанцами.

Вскоре после прибытия в Петербург Гаазе занял должность главного капельмейстера Гвардейского и Гренадерского корпусов. Финдейзен, а за ним и другие авторы, считали, что его назначение состоялось уже в 1830 году (*Военная музыка 2004, 245*). Однако, по словам современника событий Адана, Гаазе стал главным капельмейстером после смерти своего покровителя, великого князя Константина Павловича, (т. е. после 14 июня 1831 года) (*Adam 1840, 932*). Эти данные полностью подтверждаются формулярным списком Гаазе, который обнаружен в Российском государственном историческом архиве (РГИА), в фонде Департамента герольдии Сената. В нем

⁶ Там же.

⁷ Гуммель (Hummel) Иоганн Непомук (14 ноября 1778, Братислава — 17 октября 1837, Веймар), австрийский композитор и пианист-виртуоз (чех по национальности).

⁸ ОР РНБ. Ф. 1123. Д. 210. Л. 1.

вполне определенно указано, что назначение музыканта капельмейстером Гвардейского корпуса состоялось 9 июля 1831 г.⁹

Предшественником Гаазе на посту главного капельмейстера был А. Дерфельд, внесший большой вклад и в обучение музыкантов гвардии, и в обогащение репертуара ее оркестров¹⁰. Его стараниями в каждом гвардейском полку существовал хорошо подготовленный оркестр, и каждый полк имел свой собственный марш. Здесь стоит отметить, что еще в 1809 году для всех гвардейских полков, за исключением Лейб-гвардии Преображенского, были установлены единые численность и состав оркестров: 25 музыкантов с 13 различными инструментами. В Преображенском полку оркестр состоял из 40 музыкантов с 16 инструментами (ПСЗ-1, 911).

Наряду с оркестром штаты каждого полка включали музыкантов, главной задачей которых являлась подача музыкальных сигнала-

⁹ РГИА. Ф.1343. Оп. 19. Д. 1. Л. 2.

¹⁰ Дерфельд (Дерфельдт; Derfeld, Derfeldt, Doerffeld, Dörrfeld) Антон (1780 (или 1781), Прага — 15 января 1829, Петербург), кларнетист, дирижер, капельмейстер. Прибыл в Санкт-Петербург в 1802 г. в качестве кларнетиста, с 1804-го — находился на службе в Дирекции императорских театров, с 1807-го — «директор духовой музыки» в Большом театре Петербурга. В 1808 г. Дерфельду было поручено руководить обучением музыкантской роты Учебного гренадерского батальона, в 1817-м он занял вновь учрежденную должность главного капельмейстера гвардейских полков вплоть до своей кончины. Дерфельд регулярно инспектировал гвардейские оркестры и следил за подготовкой их музыкантов, активно занимался аранжировкой для военных (духовых) оркестров музыкальных произведений известных зарубежных композиторов (В. А. Моцарта, К. В. Глюка, Ф. А. Буальдьё и др.), писал марши. Еще до назначения на пост главного капельмейстера, в 1808–1813 гг. Дерфельд принял активное участие в выпуске издательством О. Ж. Дальмаса альманаха, специально предназначенного для военных музыкантов. Он выходил под различными названиями: «*Marche militaire (pas accelere) des gardes imperiales russes*» («Марш военный скорый императорской Российской гвардии»), «*Marche militaire (pas ordinaire) des gardes imperiales russes*» («Марш военный императорской российской гвардии»), «*Partition des marches militaires des gardes imperiales russes*» («Партитура военного марша императорской российской гвардии»). Кроме того, Дерфельд также разработал новую систему вентильных механизмов для медных духовых инструментов (впоследствии инструменты такой конструкции были введены как в гвардейских, так и в армейских оркестрах). См.: *Военная музыка* 2004, 52–53; РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 1560. Л. 2; РГВИА. Ф. 395. Оп. 64. Отд. 2. Д. 1714. 1817. Л. 1–3.

лов и сопровождение музыкой обыденных воинских ритуалов (например, развода караула). Их состав зависел от рода войск. В пехотных полках служили барабанщики и флейтисты; в тяжелой кавалерии (драгуны, кирасиры) — трубачи и литаврщики; в легкой кавалерии (гусары, уланы) — только трубачи и т. д.

Армейские полки имели гораздо более скромный состав музыкантов, нежели гвардия. Оркестров, как таковых, здесь практически не существовало (хотя некоторые командиры по собственному почину занимались их организацией) и основное внимание уделялось подготовке музыкантов-сигналистов. Однако незадолго до назначения Гаазе на должность главного капельмейстера правительство приняло решение о распространении опыта гвардейских оркестров на армейские полки. 9 мая 1830 года император утвердил для них штаты оркестров численностью в 25 музыкантов, такие же, как в гвардейских полках (ПСЗ-2, 172).

Армейские оркестры не находились в прямом подчинении у Гаазе. Но руководимые им оркестры гвардии считались тем образцом, по которому выстраивали свою деятельность армейские музыканты. Видимо, в связи с многочисленностью стоявших перед Гаазе задач правительство учредило должность помощника главного капельмейстера гвардии, которую занял И. М. Чапиевский, — в прошлом прусский подданный, еще в 1816 году поступивший в русскую армию капельмейстером¹¹.

Как известно, император Николай I и командовавший Гвардейским корпусом великий князь Михаил Павлович с большим вниманием относились к строевой подготовке и воинским ритуалам, важным элементом которых была музыка. От армейских и, особенно, гвардейских полковых оркестров требовалось играть ритмически абсолютно точно, задавая солдатам во время марша строго определенный ритм движения. При «скором марше» солдатам полага-

¹¹ Чапиевский Иван Матвеевич (1798 (?) — 17 февраля 1861, Петербург), капельмейстер, дирижер. Происходил «из прусских дворян», службу начал в войсках Герцогства Варшавского. В 1816-м поступил капельмейстером в 1-й Егерский полк российской армии, с 1831-го — помощник главного капельмейстера Гвардейского корпуса, с 1851-го до кончины — главный капельмейстер Гвардейского корпуса (см.: РГВИА. Ф. 395. Оп. 167. Д. 447. 1861. Л. 2–3, 20).

лось, по правилам, установленным в 1816 году, делать не менее 107 и не более 110 шагов в минуту, а при «тихом марше» — от 72 до 75 шагов (*Панчулидзева 1912, 232*). Правительство даже закупило во Франции специальные «маршевые часы» (метрономы), с помощью которых полковые адъютанты следили за точностью игры оркестров.

Не менее строгие требования предъявлялись и к музыкантам-сигналистам. Музыкальные сигналы являлись важнейшим средством управления войсками в бою, походе, во время учения. Неверно или не вовремя поданный сигнал мог привести к самым печальным, а во время боевых действий и трагическим, последствиям.

На плечи Гаазе, таким образом, легли весьма непростые обязанности. Ему надлежало обеспечивать высокий уровень профессионализма гвардейских музыкантов, постоянно принимавших участие в многочисленных парадах по поводу церковных и светских праздников, в смотрах, маневрах и др. С этой задачей Гаазе явно справлялся вполне успешно. Сохранилось немало отзывов современников, с удивлением и восхищением повествовавших не только о выправке николаевских солдат и великолепии парадов, но о впечатлении, производившемся на них военной музыкой. Современники специально отмечали, что умелыми исполнителями становились обычные рекруты, не получившие какого-либо предварительного музыкального образования. Так, владелец музыкального издательства М. И. Бернгард в 1838 году писал: «...Рекрут, назначенный по воле начальства в музыканты, через несколько лет с успехом занимает свое место в оркестре и не только в точности выполняет то, чему его выучили, но играет с чувством, со вкусом, одним словом, как музыкант» (*Музычук 2007, 65*).

Стоит, впрочем, отметить, что в гвардейских полках оркестры пополнялись, как правило, все же не новобранцами, а выпускниками специальных школ для кантонистов (солдатских детей). Однако и в этом случае подготовка музыкантов производилась путем постоянных тренировок, требовавших немало усилий и от обучавшихся, и от их наставников. Гаазе приходилось постоянно инспектировать полковые оркестры и следить за тем, чтобы музыканты получали должную подготовку.

Нередко Гаазе и гвардейские музыканты совершали далекие поездки с целью усовершенствования исполнительских навыков музы-

кантов воинских частей других регионов страны или для непосредственного участия в торжествах. Так, в 1837 году его направили «для соглашения музыки и распоряжения оною» в город Вознесенск (на Украину), где тогда проходил крупный смотр войск (в основном — кавалерии) в присутствии самого императора. Главному капельмейстеру предписывалось взять с собой штаб-трубача лейб-гвардии кавалергардского полка, барабанщика, горниста и флейтиста из любого полка гвардейской пехоты по выбору¹². Приходилось Гаазе также совершать поездки в Варшаву, Вильно, Москву и др.

Другой важной обязанностью Гаазе стало постоянное расширение и обновление репертуара оркестров гвардии. С этой целью он сам активно сочинял марши или, чаще всего, аранжировал написанные другими авторами сочинения подобного рода.

Видимо, именно наличие у Гаазе таланта к обработке музыкальных произведений побудило великого князя Михаила Павловича дать ему в начале 1834 года чрезвычайно ответственное поручение: аранжировать для военного оркестра новый гимн страны — «Боже, Царя храни», созданный А. Ф. Львовым. От капельмейстера также требовалось, «чтобы он уравнил такт сего [созданного на основе гимна. — А. М.] марша, собрав для сего в одно место музыки всей гвардии и кадетских корпусов»¹³. В августе того же 1834 года в Петербурге состоялось торжественное открытие Александровской колонны, для которого Гаазе и написал марш на основе нового гимна. Музыка, видимо, произвела сильное впечатление на присутствовавшего на церемонии принца Вильгельма Прусского, и марш впоследствии вошел в репертуар прусских военных оркестров¹⁴.

Гаазе постоянно стремился к расширению и обогащению репертуара гвардейских оркестров. В связи с этим великий князь Михаил Павлович поручил ему регулярно посещать концерты, балетные и оперные спектакли для отбора мелодий, которые в дальнейшем могли быть использованы в качестве основных тем для военных маршей и галопов. В 1844 году Гаазе обратился в штаб командующего гвардейским корпусом с просьбой исходатайствовать ему

¹² РГВИА. Ф. 395. Оп. 92. Д. 263. Л. 1.

¹³ РГИА. Ф. 499. Оп. 1. Д. 2484. 1914. Л. 3.

¹⁴ РГИА. Ф. 500. Оп. 1. Д. 625. 1908. Л. 24 об.

право постоянно занимать определенные кресла во всех императорских театрах. Аргументируя необходимость подобной привилегии, в прошении музыкант подчеркивал, что она необходима для выполнения поручения, исходившего непосредственно от брата императора.

По случаю неоднократного приказания от Его Императорского Высочества Великого Князя Михаила Павловича следить в потребности музыку опер и балетов, чтобы извлекать из них лучшие мотивы для маршей, рыси и галопа, я был осчастливлен получением позволения быть в ложе у Его Императорского Величества и для улучшения моего вкуса, как и в выборе пьес, так и самом исполнении¹⁵.

Далее Гаазе сообщал о данном ему «позволении быть во время представления позади кулис» и сетовал на действия театральной дирекции, сделавшей на авансцене «семейные ложи для приезжих иностранцев». Из-за этого капельмейстер, по его словам, был вынужден «находиться в конце сцены» и потому плохо слышал музыку из-за «шума и соединения голосов с оркестром»¹⁶.

Резюмируя свои пожелания, Гаазе писал:

...Беру смелость покорнейше просить Вас представить на благоуважение Его Превосходительства [начальника штаба Гвардейского корпуса. — А. М.] мою нижайшую просьбу испросить его ходатайства иметь мне кресла по всем Императорским С.-Петербургским Театрам и тем доставить мне средство следить ход музыки в Балетах, Операх и даже в Водевилях, находясь сколь возможно ближе к ложе Его Величества, чтобы иметь возможность немедленно отмечать те места и мотивы, на которые Его Императорское Величество изъявит знаки своего удовольствия и соизволит передать мне мысль свою¹⁷.

Несмотря на апелляцию к авторитету императора, Гаазе не удалось добиться просимой привилегии. Тем не менее, он продолжал активную деятельность по обеспечению полковых оркестров новыми музыкальными произведениями. Важным шагом в решении этой задачи стало для него издание нотного альманаха, предназначенного специально для военных музыкантов. При этом Гаазе счел,

¹⁵ РГИА. Ф 497. Оп. 1. Д. 10060. 1844. Л. 2.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

что печатать альманах удобнее всего в собственной литографии, и 19 октября 1844 года подал соответствующее прошение императору¹⁸. Меньше чем через месяц (достаточно быстро для бюрократизированного государственного аппарата того времени) разрешение было получено: 16 ноября 1844 года литография заработала.

С 1845 года стал выходить «Военно-музыкальный альбом, посвященный войскам российской армии», где печатались ноты произведений для военных оркестров. Издание просуществовало до 1848 года. Сначала периодичность издания носила свободный характер (в 1845–1846 годах вышло 76 номеров), а затем номера выходили ежемесячно. Обычно в каждом номере печатался нотный текст одного произведения, его название и фамилия автора могли быть даны по-французски, по-немецки или по-русски (порой в весьма приблизительном переводе).

К сожалению, далеко не все выпуски «Альбома» дошли до наших дней¹⁹. Однако даже сохранившиеся из них наглядно демонстрируют, за какие непростые задачи брался капельмейстер. Основную массу опубликованного составляют аранжировки для военного (духового) оркестра, выполненные Гаазе, среди которых не только марши, но и фрагменты опер, концерты, вальсы, польки и др.

Вполне закономерно, что открывал «Альбом» гимн «Боже, Царя храни»²⁰. В следующих номерах военным музыкантам предлагались: «хор и ария» из оперы В. Беллини «Сомнамбула»²¹, «скорый марш» из оперы Г. Доницетти «Дочь полка»²², увертюра Л. Бетховена «Эгмонт»²³, ария из оперы «Манон Леско» М. А. Бальфа²⁴ и др.

¹⁸ РГИА. Ф. 1286. Оп. 9. Д. 276. 1844. Л. 2.

¹⁹ Наиболее полная их подборка хранится в ОНЗ РГБ.

²⁰ Гимн «Боже, Царя храни». Comp. par Lvoff; Arrang. par Haase // Военно-музыкальный альбом, посвященный войскам российской армии, издателем... капельмейстером Гаазе. № 1. 2 с.

²¹ Хор и ария из оперы «Невеста-лунатик» («La Sonnambula»). Сочинение Беллини. Arrang. par Haase // Там же. № 2. 32 с.

²² Скорый марш из оперы «La fille du régiment», сочинения Доницетти. Arrang. par Haase // Там же. № 6. 8 с.

²³ Увертюра «Эгмонта», сочинения Бетховена. Arrang. par Haase // Там же № 8. 36 с.

²⁴ Ария из оперы «Manon Lescaut». Сочинение Бальфа. Arrang. par Haase // Там же. № 10. 24 с.

К аранжировкам некоторых произведений Гаазе обращался несколько раз. Например, в 18-м номере «Альбома» вновь был размещен фрагмент оперы «Сомнамбула», на этот раз в виде квинтета и дуэта²⁵. В сентябре 1847 года читатели журнала могли еще раз познакомиться с дуэтом из той же оперы²⁶. Неоднократно публиковались аранжированные Гаазе фрагменты «Stabat Mater» Дж. Россини²⁷. В 1846 году Гаазе снова обратился к творчеству А. Ф. Львова и аранжировал его «Фантазии и вариации на русскую тему»²⁸.

Музыканты гвардии играли во время придворных балов и праздников, давали публичные концерты. Среди последних особое место занимали «инвалидные концерты», сборы от которых направлялись в пользу получивших ранения военнослужащих. Эти концерты ежегодно проходили в Петербурге с 1813 года, причем с 1816-го их приурочивали к годовщинам вступления русских войск в Париж (19 марта 1814 года).

Руководство инвалидными концертами возлагалось на главного капельмейстера гвардии, в качестве участников наряду с певцами и музыкантами оркестра Дирекции императорских театров привлекались оркестры гвардейских полков (или сводный оркестр) и солдаты-певчие (чаще всего лейб-гвардии Измайловского полка). Они исполняли как военную музыку, так и фрагменты различных музыкальных произведений, аранжированных Гаазе или его помощником.

Весьма показательна в этом отношении программа инвалидного концерта, прошедшего 20 марта 1832 года и ставшего одним из первых (или вообще первым) в карьере Гаазе как главного капельмейстера. В первом номере программы гвардейские музыканты исполнили увертюру «Бетговена» «Эдмонд» (sic!), «аранжированную для

²⁵ Aria, quintetto e duetto de l'opera «La Sonnambula». Par. Bellini. Arrang par Haase // Там же. № 18. 36 с.

²⁶ Duetto de l'opera «La Sonnambula». Par. Bellini. Marsh Favorite. Arrang par Haase // Там же. 1847. Сентябрь. 8 с.

²⁷ Aria de «Stabat Mater». Par. Rossini. Arrang. par Haase // Там же. № 26. 16 с.; Aria de «Stabat Mater». Par. Rossini. Chantée par m-me Viardo-Garsia dans le concert... Mars 1845. Arrang. par Haase // Там же. № 27. 14 с.

²⁸ Fantaisie et variations sur les thèmes russes. Comp. par Lvoff. Arrang. par Haase; Executées par les musiciens de la Garde imperiale au concert des Invalides le 19 Mars 1846 // Там же. № 73. 18 с.

военной музыки г. Гаазе»²⁹. Затем прозвучали: хор Й. Гайдна в исполнении придворных певчих и ария из оперы Россини (солистка Каролина Поллерт). В четвертом номере программы вновь выступили военные музыканты, сыгравшие «гармонию, подражание ноктюрна, сочинения Гуммеля [И. Н. Гуммеля. — А. М.] и тему вальса того же сочинителя с вариациями Гаазе»³⁰.

Во втором отделении музыканты гвардии исполнили «сонату, сочиненную для фортепиано Бетговым и переложенную для военной музыки Гаазе». В программу концерта также вошли: квинтет из оперы Дж. Меркаданта (солисты — М. Ф. Шелехова, Н. О. Дюр, В. А. Шемаев, О. А. Петров и, предположительно, А. М. Каратыгина), адажио и рондо Л. В. Маурера (солист Ф. Бём) и др. Завершили концерт куплеты, посвященные вступлению русских войск в Париж, музыку к которым написал К. А. Кавос³¹.

Инвалидные концерты пользовались среди любителей музыки большой популярностью, причем особенно восторженные отзывы вызывала четкая согласованность исполнения во время выступления сводного духового оркестра полков гвардии и больших хоров, количество исполнителей в которых с течением времени возрастало. Н. В. Гоголь в «Петербургских записках 1836 года» отмечал:

Огромный концерт в пользу инвалидов всегда бывает величествен: четыреста музыкантов! это что-то могущественное. Когда согласный ропот четырехсот звуков раздается под дрожащими сводами, тогда, мне кажется, самая мелкая душа слушателя должна вздрогнуть необыкновенным содроганием (Гоголь 1952, 187).

В. Ф. Одоевский относил инвалидные концерты «к числу блистательных явлений в музыкальном мире». Особенно восторженный отзыв вызвал у него концерт 1839 года, где музыканты гвардии исполнили увертюру к опере Ж. Ф. Галеви «Жидовка» («La Juive»).

Кто поверит, например, — писал Одоевский, — что увертюра из «Жидовки» Галеви, столь трудная и для струнных инструментов, была исполнена с величайшей точностью одними только ду-

²⁹ Русский инвалид. 1832. № 72. 20 марта. С. 28.

³⁰ Там же.

³¹ Эти куплеты традиционно завершали инвалидные концерты с 1817 года. Текст куплетов см.: Лебедев 1854, 317.

ховыми? Лишь глубокие знания характера инструментов, искусное расположение в партитуре могло счастливо провести исполнителей сквозь этот лабиринт хроматических мелодий и беспрестанных перемен тона, столь часто встречающихся в сей увертюре. <....> Своим переложением на духовой оркестр увертюры из «Жидовки» г. Гаазе показал, до какой степени может возвышаться знание инструментовки (*Одоевский 1839, 306*).

С еще большим пиететом отзывался критик об умении Гаазе руководить большим количеством исполнителей.

Шесть сот музыкантов, четыреста певцов представляют трудность даже для управления ими, но этой трудности не существует для такого искусного капельмейстера, как г. Гаазе. Как мастерски пользуется он сими огромными средствами, разделяя свой оркестр на несколько различных масс, что дает возможность переходить от самого утонченного *piano* до огромнейшего *fortissimo*, какое только возможно в музыке! Трудно рассказать, до какой степени совершенства доведены наши военные оркестры, как равно и умение г. Гаазе пользоваться ими (*Там же*).

Даже по прошествии многих лет после кончины Гаазе, в 1858 году некий музыкальный критик на страницах «Северной пчелы» с восторгом писал об умении капельмейстера руководить «массою сборных оркестров». «Этот опытный капельмейстер, дирижируя 800 музыкантами, слышал, бывало, малейшую неверность и, не запинаясь, указывал на виновного. Покойный Гаазе пользовался огромным авторитетом у полковых музыкантов» (*Р. Музыкальные беседы 1858, 317*).

Многие из аранжировок Гаазе, прозвучавших в ходе инвалидных концертов, впоследствии публиковались в его «Альбоме». Например, была напечатана упоминавшаяся ария из «*Stabat Mater*» Россини, исполненная П. Виардо-Гарсия в марте 1845 года³². Этот концерт вызвал у публики подлинный восторг. Автор заметки, появившейся в «Русском инвалиде», писал:

Вступление на эстраду госпожи Biardo (sic!) можно было угадать и не смотря на сцену: гром рукоплесканий и крики «браво» встретили великую певицу. Невозможно пересказать того впечатления,

³² См. примечание 28.

которое произвела она дивным исполнением арии «Inflammatu» из той же «Stabat Mater» Россини³³.

Неудивительно, что Гаазе захотел поместить в своем альбоме номер, оказавший столь сильное впечатление на публику.

Впрочем, в той же заметке весьма благожелательно оценивалось выступление «громadного оркестра» гвардейских музыкантов, сыгравшего под руководством Гаазе финал из оперы «Катарина Корнаро» («Caterina Cornaro») Ф. П. Лахнера, увертюру к «Оберону» К. М. Вебера и хор из оперы Галеви (название не указано).

Любопытно, что в отдельных (к сожалению, нечастых) случаях при публикации нот в «Альбоме» указывалось, для какого концерта или торжества предназначалось аранжированное произведение. Например, в 1845 году в 3-й номер «Альбома» вошел аранжированный Гаазе «Скорый марш» с указанием, что он передан в лейб-гвардии Семеновский полк «по случаю полкового праздника 21 ноября 1844 г.»³⁴

В 42-м номере «Альбома» появился «скорый марш» из оперы Беллини «Беатриче ди Тенда», преподнесенный семеновцам на полковой праздник в 1845 году³⁵. Интересно, что за четыре дня до этого торжества 17 ноября 1845 года итальянская труппа представила эту оперу на сцене Большого театра в Петербурге³⁶. Гаазе, таким образом, действовал очень оперативно, и порадовал гвардейцев аранжировкой, сделанной буквально по «свежим следам» премьеры³⁷.

³³ Русский инвалид. 1845. № 63. 21 марта. С. 249.

³⁴ Скорый марш, переданный в Лейб-гвардии Семеновский полк по случаю полкового праздника 21 ноября 1844 г. Arrang. par Haase // Военно-музыкальный альбом. № 3. 12 с.

³⁵ Скорый марш из оперы «Beatrice di Tenda», переданный в Лейб-гвардии Семеновский полк по случаю полкового праздника 21 ноября 1845 г. Arrang. par Haase // Там же. № 42. 12 с.

³⁶ СПб вед. 1845. № 262. 17 ноября. С. 1176; Северная пчела. 1845. № 264. 17 ноября. С. 1044.

³⁷ Надо, однако, отметить, что музыкальная критика встретила новую оперу Беллини неблагоприятно. Рецензент «Северной пчелы», например, счел ее «скучной» и выражал сочувствие публике, «которая и аплодировала, и вызывала, где могла, но, при всем своем добром расположении не много имела к тому случаев» // Р. З. Итальянская опера, 1077.

Аналогичный эпизод из биографии капельмейстера привел в дневнике Финдейзен. По его рассказу, однажды Гаазе всего за одну ночь аранжировал для военного оркестра фрагмент оперы, понравившийся Николаю I во время представления в театре, утром разучил его с музыкантами и в тот же день исполнил с ними свой опус во время парада (Финдейзен 2010, 126).

Наряду с собственными аранжировками Гаазе размещал в «Альбоме» «переложения» для военного оркестра, выполненные другими композиторами. Марш из оперы «Лукреция Борджиа» («*Lucrezia Borgia*») в аранжировке Ф. А. Ралья³⁸ был напечатан в 4-м номере журнала и передан в лейб-гвардии Московский полк по случаю полкового праздника 8 ноября 1844 года³⁹.

Несколько раз публиковались в «Альбоме» аранжировки помощника Гаазе, Чапиевского. Среди них марши из той же «Лукреции Борджиа»⁴⁰ и из оперы Беллини «Пуритане»⁴¹, «Восточный вальс» Й. Лабитцкого⁴² и др.

В «Альбоме» нашло отражение также сотрудничество Гаазе с А. А. Дерфельдом-сыном⁴³. В 50-м номере «Альбома», (т. е. в 1845 или 1846 году) был опубликован вальс «на мотивы» из оперы Дони-

³⁸ Раль Фридрих (Федор Александрович) (1802–1848) руководил оркестром Гвардейского экипажа и служил в Дирекции императорских театров, где в 1842–1848 гг. заведовал военной музыкой «при спектаклях употребляемой» (*Немцы России* 2006, 208). Естественно, по роду службы Раль контактировал с Гаазе.

³⁹ Скорый марш из оперы «Лукреция ди Борджиа». Сочинение Доницетти. Переданный в Лейб-гвардии Московский полк по случаю полкового праздника 8 ноября 1844 г. Arrang. par Rall // Военно-музыкальный альбом. № 4. 12 с.

⁴⁰ Марш из оперы «Лукреция Борджиа». Arrang. par Czapiewski // Там же. № 27. 10 с.

⁴¹ Скорый марш из оперы «Пуритане». Arrang. par Czapiewski // Там же. № 20. 10 с.; Скорый марш из оперы «Puritani». Arrang. par Czapiewski // Там же. № 43. 12 с.

⁴² Die Orientalen-Walzer Von Labitzki. Arrang. par Czapiewski // Там же. № 2. 1847–1848. 28 с.

⁴³ Дерфельд-сын Антон Антонович (8 августа 1810, Санкт-Петербург — 2 января 1869, там же), композитор, дирижер. С 1844 по 1850-е — 2-й помощник главного капельмейстера гвардейского корпуса. С 1850 по 1857-й — капельмейстер резервного гвардейского кавалерийского корпуса. Позже, с 1857 по 1869, — руководил всеми гвардейскими оркестрами.

цетти «Дон Паскуале», о котором сказано, что он «извлечен» Дерфельдом и аранжирован Гаазе⁴⁴. В октябре 1847 года появился вальс под названием «Frage und Antwort» («Вопрос и ответ»), написанный Дерфельдом и размещенный по соседству с очередной аранжировкой Гаазе⁴⁵.

Приведенные данные косвенно свидетельствуют о том, что Гаазе относился к своим подчиненным (Дерфельду и Чапиевскому) достаточно доброжелательно, по крайней мере, не замалчивал их творческих достижений.

Помимо «Альбома военной музыки» литография Гаазе выпустила несколько непериодических изданий. Среди них — двухтомное «Партитурное собрание четырехголосых и трехголосых мелких духовных песней с переложением на фортепиано, употребляемых на литургии и других церковных службах при высочайшем дворе», опубликованное тиражом в 150 экземпляров. Заказчиком этого издания выступила Придворная певческая капелла⁴⁶. Однако сам Гаазе также испытывал к духовным песнопениям несомненный интерес. Практически во всех полках существовали хоры солдат-певчих, среди которых особой известностью пользовался хор лейб-гвардии Измайловского полка. Солдаты-певчие наряду с артистами императорских театров принимали участие в «инвалидных концертах». Соответственно, Гаазе хорошо разбирался в практике хорового исполнительства. Немалый интерес в связи с этим представляет записка, датированная 1840 годом, в адрес капельмейстера от протоиерея Петра Ивановича Турчанинова (1779–1856)⁴⁷. Духовный композитор прислал ему собственное переложение двух известных произведений Д. С. Бортнянского («Иже херувимы» и «Да исправится молитва моя») с просьбой разучить их с хором солдат и исполнить.

Гаазе оставался на посту главного капельмейстера гвардейского и гренадерского корпусов вплоть до своей кончины в октябре

⁴⁴ Valse sur motifs de l'opera «Don Pasquale». Tirée par Doerfeldt. Arrang. par Haase // Там же. № 50. 30 с.

⁴⁵ Valse: «Frage und Antwort». Par. Doerffeldt; Pas redouble de l'opera «Le duc d'Alba». Arrang. par Haase // Там же. 1847. Октябрь. 10 с.

⁴⁶ РГИА. Ф. 499. Оп. 1. Д. 654. 1845.

⁴⁷ ОР РНБ. Ф. 1123. Д. 213. Л. 1.

1851 года. Его заслуги неоднократно отмечались императором как на официальном уровне, так и неофициально. Финдейзен, со слов Шульца, записал в своем дневнике: «Николай I любил Гаазе и однажды нагнал в его бенефис с улицы народ, а сам заплатил ему 6000 р. за билеты» (*Финдейзен 2010, 126*). К сожалению, к настоящему времени не удалось обнаружить документальных материалов, подтверждающих или опровергающих эту информацию. Однако даже официальные сведения о полученных наградах свидетельствуют о том, что карьера Гаазе сложилась более чем благополучно. В частности, он был удостоен ордена св. Владимира IV степени, дававшего право на потомственное дворянство.

Несмотря на большое количество служебных обязанностей, Гаазе активно занимался общественно-музыкальной деятельностью и поддерживал контакты со многими выдающимися композиторами и музыкантами своего времени. По сообщению Шульца, Гаазе являлся хозяином «салона (в здании павильона около цирка Чинизелли), где собиралось ядро русского музыкального общества, петербургская Sing-Akademie и многие любители-музыканты» (*Шульц 1904, 133*)⁴⁸. Внук композитора также писал о дружеских взаимоотношениях деда с А. С. Даргомыжским, Мих. Ю. Виельгорским и особенно с А. Л. Гензелем.

В павильон к Ф. Б. Гаазе явился с рекомендательным письмом приехавший из-за границы совсем молодой человек А. Гензельт, которому Ф. Гаазе помог устроиться в Петербурге. Дружеские отношения Гензельта к нашей семье с тех пор не прерывались до самой его смерти» (*Там же*)⁴⁹.

В доме Гаазе в конце 1843 года по вторникам в 7 часов вечера собирались члены любительского «Общества инструментальной

⁴⁸ Гаазе жил в «казенной квартире... находящейся в круглом Павильоне, принадлежащем Инженерному замку, против Саперных казарм, между большою Садовою улицею и Семионовским мостом» (*Пекелис 1966, 231*).

⁴⁹ К сожалению, версия об участии Гензельта в аранжировке гимна «Боже, Царя храни», предложенная мною в реферате доклада «Федор Богданович Гаазе (1788–1851): главный капельмейстер войск гвардии», не нашла подтверждения (*Михайлов 2010, 54*). Тем не менее, сам факт знакомства, возможно, дружбы капельмейстера с выдающимся пианистом и композитором заслуживает внимания.

и вокальной музыки», просветительские цели которого заключались в организации исполнений масштабных симфонических и вокально-инструментальных сочинений. Музыкальное руководство Обществом взял на себя А. С. Даргомыжский, выполняя также функции дирижера, вокальную часть возглавил А. П. Лоди, одним из его членов был любитель музыки и контролер Совета о военно-учебных заведениях И. Г. Эрлинг (*Пекелис 1966, 229–234*). Для исполнения оркестровых сочинений требовался немалый исполнительский состав. И в этом устроителям концертов Общества активно помогал Гаазе, снабжая музыкантов необходимыми духовыми инструментами из вверенных ему военных оркестров. Об участии и помощи Гаазе в организации Общества Эрлинг писал в письме к В. Ф. Одоевскому:

Г-н Га[а]зе по любви к музыке, желая поддержать столь похвальное предприятие и видя в настоящее время весьма ограниченные средства Общества, составленного хотя и из ревностных любителей музыки, но людей небогатых, предложил безвозмездно обширную залу в своей квартире и вызвался устроить персонал оркестра нашего по части духовых инструментов в помощь нескольким из наших членов, поступивших в оркестр для этой же цели. — Таким образом, чрез это участие г. Га[а]зе мы имеем в каждое наше собрание полный комплект всех духовых инструментов и даже самый тромбон-basso и можем исполнять большие пиесы оркестровые: увертюры и симфонии по инструментальной музыке, а по вокальной — большие части опер итальянских, немецких и французских: хоры, дуэты, квартеты и пр. (*Там же, 231–232*).

Хорошо известный любителям музыки второй четверти XIX века, Гаазе еще раз оказался в центре внимания музыкальной общественности в начале XX столетия, через пятьдесят лет после своей кончины. Причиной тому стала дискуссия по поводу авторства гимна «Боже, Царя храни», развернувшаяся в прессе в 1903–1904 годы (*Музычук 2003*). Ее открыл автор, скрывшийся под псевдонимом «Тенор» и поместивший в «Русской музыкальной газете», издававшейся Финдейзенем, заметку «Кто композитор нашего народного гимна?» Он утверждал, что мелодия гимна «Боже, Царя храни» написана «Гаасом» [Гаазе. — А. М.], тогда как А. Ф. Львов «взял чужую мелодию целиком, и только изменил такт, сделав 4/4 из 2/4» (*Тенор 1903, 1314*).

Основанием для такого вывода послужил опубликованный в Германии нотный текст «скорого марша» лейб-гвардии Преображенского полка, написанного Гаазе, по мнению «Тенора», еще в 1820-е годы и очень напоминавший гимн Львова. «Совершенно понятно, — утверждал публицист, — что Гаас в свое время не заявил о “позаимствовании” Львовым мотива из марша его, Гааса. Ведь из этого протеста все равно ничего не вышло бы» (*Там же*).

Против выводов «Тенора» решительно выступил историк музыки, преподаватель Петербургской консерватории Николай Феопемтович Соловьев, поместивший уже 6 января 1904 года в газете «Биржевые ведомости» статью «Музыкальное недоразумение по поводу нашего народного гимна» (*Соловьев 1904-1, 3*)⁵⁰. Одновременно со статьей Соловьева в газете «Русский инвалид» была напечатана небольшая заметка военного историка Н. П. Жерве «Кто автор нашего народного гимна» (*Жерве 1904, 5*). Опираясь на документы из военных архивов, Жерве отстаивал авторство Львова и сообщал, что Гаазе занимался именно аранжировкой, а не созданием гимна.

Финдейзен, однако, «не сложил оружия». В номере «Русской музыкальной газеты», вышедшем 11 января 1904 года, одновременно были помещены редакционная статья «К вопросу об авторе народного гимна»⁵¹ с призывом тщательно изучить предмет дискуссии и письмо в газету историка музыки Н. И. Компанейского, который поддерживал версию «Тенора» (*Компанейский 1904, 46*).

Со своей стороны Соловьев продолжал со страниц «Биржевых ведомостей» жестко критиковать статью «Тенора» и явно пытался сделать ее предметом широкой общественной дискуссии. 20 января того же года в тех же «Биржевых ведомостях» появилась его новая

⁵⁰ Не вдаваясь в содержание аргументов Соловьева, отметим один, весьма печальный, факт. Через полстолетия после смерти Гаазе Соловьев не располагал сведениями о жизни и деятельности музыканта. «Неизвестно, где умер Гаас, — писал Соловьев, — или вернулся он перед смертью в Германию. <...> Весьма желательно, в видах музыкального национального вопроса, чтобы военное министерство дало сведения, когда Гаас состоял капельмейстером гвардейского корпуса или вообще состоял ли капельмейстер Гаас на русской военной службе и когда?» (*Соловьев 1904-1, 3*).

⁵¹ К вопросу об авторе народного гимна // Русская музыкальная газета. 1904. № 2. 11 января. Стб. 44–45.

заметка под названием «Вопрос о плагиате нашего народного гимна начинает выясняться», содержащая горькие упреки в адрес читающей публики. Соловьев возмущался людьми, которых более интересуют «легкая простуда г. Шаляпина или желудочное расстройство г. Собинова» нежели предположение, что национальный гимн написан немцем, а не русским, что являлось, по мнению Соловьева, «вопросом задетой национальной гордости» (Соловьев 1904-2, 3). Подобная настойчивость автора статьи диктовалась, безусловно, тем, что Соловьева возмутил сам факт покушения на официальную и «национальную» версию создания гимна. Кроме того, в это время он активно сотрудничал с Придворной певческой капеллой, директором которой с 1837 по 1861 год был Львов, что также имело для него значение⁵².

Вскоре после второй публикации Соловьева к Финдейзену, опубликовавшему статью «Тенора», обратился с письмом внук Гаазе, Шульц, твердо заявивший о том, что его дед никогда не претендовал на авторство гимна⁵³. 24 января 1904 года Финдейзен встретился с Шульцем и получил от него сведения о биографии капельмейстера (Финдейзен 2010, 126). Результатом встречи и стала упоминавшаяся публикация 1 февраля 1904 года в «Русской музыкальной газете» биографической статьи Шульца о Гаазе. В ней, как и ранее в письме, автор сообщал: «...По свидетельству близких его [Гаазе. — А. М.] никогда не высказывал какой-либо претензии на авторство “Боже, Царя храни” и никто из упомянутых лиц не слышал от него даже намека на то, что А. Львов позаимствовал мелодию гимна из сочиненного Гаазе Преображенского марша» (Шульц 1904, 130). Далее Шульц отмечал: «По натуре Ф. Б. Гаазе был человек живой, веселый, открытый, но при этом горячий и вспыльчивый. Едва ли он мог остаться равнодушным, если бы кто-нибудь без его ведома воспользовался его композицией и выдал за свою» (Там же, 134). В статье говорилось также о сложившихся дружеских отношениях между Гаазе и Львовым.

⁵² Уже после завершения дискуссии об авторстве гимна, в 1906 г., Соловьев был назначен помощником управляющего Придворной певческой капеллой.

⁵³ ОР РНБ. Ф. 815. Оп. 2. Д. 2040. 3 л.

Публикация Шульца, однако, не остановила дискуссии. Финдейзен опубликовал заметку, своего рода послесловие к статье внука капельмейстера, где утверждалось, что хотя Шульц сообщил «несколько интересных биографических данных о забытом ныне старинном музыкальном деятеле», но эти материалы не решают вопроса «о настоящем авторе нашего гимна» (*Финдейзен 1904, 198*). Здесь хотелось бы подчеркнуть, что Финдейзен, как и Соловьев, считал Гааза «забытым», неизвестным читателям газеты музыкантом.

Что же касается предмета спора, то Финдейзена не убедили не только доводы Шульца, но и опубликованные еще в январе данные Соловьева о том, что в Германии нашлась партитура марша Преображенского полка, действительно имевшего сходство с гимном, но датируется эта партитура не 1820-ми, а 1830-ми годами (*Соловьев 1904-2*). На страницах «Русской музыкальной газеты» Финдейзен утверждал, что партитура марша, представленная «Тенором», была напечатана именно в 1820-е годы, поэтому существование более поздней партитуры ничего не доказывает (*Финдейзен 1904, 198*).

В начале апреля 1904 года Соловьев посетил Финдейзена, осмотрел партитуру, присланную «Тенором» и отказался признавать ее подлинность (*Финдейзен 2010, 130*). Дискуссия зашла в тупик, но большинство историков музыки все же встали на сторону Соловьева, так что в более поздних публикациях различных авторов, посвященных проблеме авторства гимна, его создателем неизменно назывался Львов. Спор, однако, не был бесплоден, ибо способствовал пробуждению интереса к фигуре Гааза, память о котором со временем явно и незаслуженно померкла.

Итак, Гааза несомненно проявил себя как талантливый музыкант и способный руководитель. Несмотря на то, что никто из потомков капельмейстера не пошел по его стопам и не стал музыкантом, они все же оказались людьми талантливыми и ярко проявили себя в иных сферах деятельности.

Как уже упоминалось, еще в начале своего пребывания в России Гааза женился на Е. И. Линберг⁵⁴. У супругов родилось четверо детей: сын и три дочери.

⁵⁴ В ОР РНБ сохранился принадлежавший Е. И. Линберг рукописный альбом с фрагментами стихотворений, пожеланиями знакомых и др. В альбоме есть за-

Единственный сын капельмейстера Федор Федорович Гаазе служил в III Отделении собственной «Его Императорского Величества канцелярии», некоторое время он состоял начальником охраны императора Александра II.

Старшая дочь, Евгения Федоровна, вышла замуж за артиллерийского офицера Егора Христиановича Альфатера (1799–1862), два их сына — Михаил (1840–1918) и Василий (1842–1909) приобрели известность как специалисты в области артиллерийской и военно-инженерной науки (*Немцы России* 1999, 48–50).

Вторая дочь, Антонина, также стала женой офицера, Людвиг-а Ивановича фон Драке (1802–1883). Он участвовал в Крымской войне, дослужился до чина генерала от артиллерии и с 1856 по 1882 год состоял членом Артиллерийского комитета Главного артиллерийского управления⁵⁵. Их сын, Людвиг Людвигович фон Драке (1842–1916) — военный администратор и педагог, возглавлял с 1897 по 1899 год Павловское военное училище в Петербурге.

Третья дочь Гаазе, Елена, связала свою судьбу со штатским чиновником, Александром Францевичем Шульцем⁵⁶. В 1855 году у А. Ф. Шульца и Елены Гаазе родился сын Александр. Именно он стал неутомимым исследователем семейной истории. Им были собраны материалы о деятельности Гаазе и составлены родословные таблицы. Сферой профессиональной деятельности Шульца являлись агрономическая наука и статистика, где он добился большой известности (его хозяйственными опытами, в частности, интересовался П. А. Столыпин).

Потомки военного капельмейстера, таким образом, заняли особое место в сфере военной и бюрократической элиты России. Но еще многие аспекты биографии Гаазе-капельмейстера, равно как факты истории его яркой, незаурядной семьи, нуждаются в глубоком исследовании.

писи на русском, французском и немецком языках, фрагменты произведений выдающихся поэтов: Г. Р. Державина, Н. М. Карамзина, И. И. Дмитриева и др. // ОР РНБ. Ф. 1123. Д. 227. Л. 1–31.

⁵⁵ ОР РНБ. Ф. 1123. Оп. 1. Д. 273. Л. 2.

⁵⁶ Там же.

Литература:

- Военная музыка 2004* — Вилинбахов Г. В., Тутунов В. И., Казанская Р. Г., Лабутин П. А. Военная музыка в Санк-Петербурге. 1702–2003 / Научный редактор Вилинбахов Г. В. СПб., 2004.
- Гоголь 1952* — Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Полное собрание сочинений. [В 14 томах]. Т. 8: Статьи / Ред. Бельчиков Н. Ф., Томашевский Б. В. М.:Л., 1952. С. 187–188.
- Жерве 1904* — Жерве Н. П. Кто автор нашего народного гимна // Русский инвалид. 1904. № 12. 6 января. С. 5.
- Компанейский 1904* — Компанейский Н. И. Письмо в редакцию // Русская музыкальная газета. 1904. № 2. 11 января. Стб. 46.
- Лебедев 1854* — Лебедев П. С. Фельетон // Русский инвалид. 1854. № 72. 28 марта. С. 317–318.
- Михайлов 2010* — Михайлов А. А. Федор Богданович Гаазе (1788–1851): главный капельмейстер войск гвардии // Музыкальный Петербург XIX века: новые факты против старых мифов. Тезисы и рефераты докладов конференции (Петербург, 17, 19 мая 2010 года) / Ред.-сост. Н. А. Огаркова. СПб., 2010. С. 50–55.
- Муzychук 2003* — Муzychук Т. Ф. Два российских народных гимна в отечественных нотных изданиях // Нотные издания в музыкальной жизни России: Российские нотные издания XVIII — начала XX в. Сб. источниковедческих трудов. Вып. 2. / Сост. и науч. ред. Безуглова И. Ф. СПб., 2003. С. 37–65.
- Муzychук 2007* — Муzychук Т. Ф. Петербургская музыкальная периодика (1826–1850) // Нотные издания в музыкальной жизни России. Сборник статей. Вып. 3. / Сост. и науч. ред. Безуглова И. Ф. СПб., 2007. С. 41–122.
- МЭ* — Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973–1982. Т. 1. А–Гонг. М., 1973.
- МЭС* — Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Ю. В. Келдыш. М., 1991.
- Немцы России 1999* — К. З. Альфатер (Altvater) Василий Георгиевич, Альфатер (Altvater) Михаил Георгиевич // Немцы России. Энциклопедия. Т. 1. А–И. М., 1999. С. 49–50.
- Немцы России 2006* — Петрова Г. В. Ралль (Rall) Федор Александрович (Фредерик) фон // Немцы России. Энциклопедия. Т. 3. П–Я. М., 2006. С. 207–208.
- Одоевский 1839* — [Одоевский В. Ф.] WW. Письма в Москву о петербургских концертах // СПб. вед. 1839. № 69. 30 марта. С. 305–306.

- Панчулидзе* 1912 — *Панчулидзе* С. А. История кавалергардов. 1724–1799–1899. В 4 томах. Т. 4. СПб., 1912.
- Пекелис* 1966 — *Пекелис* М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3 т. М.: Музыка, 1966–1983; Т. 1: 1813–1845. М., 1966.
- ПСЗ-1* — Полное собрание законов российской империи. Собр. 1. Т. 30. Ч. 1. № 23582. СПб., 1830.
- ПСЗ-2* — Полное собрание законов российской империи. Собр. 2. Т. 5. Штаты и табели. № 3658. СПб., 1831.
- Р. Музыкальные беседы 1858* — Р. Музыкальные беседы // Северная пчела. 1857. № 67. 28 марта. С. 315–316.
- Р. З. Итальянская опера* — Р. З. Итальянская опера // Северная пчела. 1845. № 270. 29 ноября. С. 1077.
- РБС* — Русский биографический словарь. Т. Гаагъ–Гербело. М., 1914.
- Тенор 1903* — Тенор. Кто композитор нашего народного гимна? // Русская музыкальная газета. 1903. № 52. 31 декабря. Стб. 1313–1314.
- Соловьев 1904-1* — Соловьев Н. Ф. Музыкальное недоразумение по поводу нашего народного гимна // Биржевые ведомости. 1904. № 10. 6 января. С. 3.
- Соловьев 1904-2* — Соловьев Н. Ф. Вопрос о плагиате нашего народного гимна начинает выясняться // Биржевые ведомости. 1904. № 34. 20 января. С. 3.
- Финдейзен 1904* — *Финдейзен* Н. Ф. Кто автор народного гимна? // Русская музыкальная газета. 1904. № 8. 22 февраля. Стб. 198.
- Финдейзен 2010* — *Финдейзен* Н. Ф. Дневники. 1902–1909 / Вступ. статья, расшифр. рукописи, исслед., коммент., подготовка к публикации Космовской М. Л.: СПб., 2010.
- Шульц 1904* — *Шульц* А. А. Ф. Б. Гаазе: (К вопросу об авторе национального гимна) // Русская музыкальная газета. 1904. 1 февраля. № 5. Стб. 130–134.
- Adam 1840* — [Adam A.] Die Russische Militair-Musik. Bon Adolf Adam // SPbZ. 1840. № 200. 5. 09 (19. 09). 1840. S. 932–933.

Галина Лунева

«Музыкальные собрания» в доме А. С. Даргомыжского

Музыкальные собрания в доме Александра Сергеевича Даргомыжского по своему характеру сближаются со многими петербургскими салонами середины XIX века. К этому времени традиция «держать» салоны достаточно широко распространилась в петербургском обществе. По наблюдению В. Б. Муравьева, «салон как одна из форм интеллектуальной жизни обычно высшего круга общества получил распространение в России со второй половины XVIII века» (Муравьев 1987, 7). Чаще всего салоны имели определенное направление — политическое, философское, религиозное, музыкальное, литературное. Однако стоит согласиться с мнением С. С. Комиссаренко, отметившей условность классификации салонов на литературные, музыкальные и т.д. (Комиссаренко 2003, 112). В большинстве салонов объединялись признаки различных направлений. Например, музыка являлась непременным атрибутом вечеров во множестве салонов. «Музыка была весьма почитаема в кругу русских литераторов, и многие салоны, которые принято считать литературными, с полным правом могут быть названы литературно-музыкальными» (Долгушина 1995, 6). Среди таких салонов М. Г. Долгушина называет салоны В. Ф. Одоевского, З. А. Волконской, вечера А. А. Дельвига (Там же).

Большой интерес к музыке в литературных и других салонах эпохи вполне закономерен. В целом начало XIX века в России отмечено бурным развитием домашнего музицирования. Занятия музыкой органично входили в быт, становились популярной формой времяпрепровождения. Музыкальное образование признавалось необходимым и полезным и в светских кругах в качестве обязательного компонента входило в общую систему воспитания. Поэтому неудивительно, что многие хозяева салонов включали музыку в программу вечера и инициировали исполнение музыкальных произведений.

Большинство салонов имело синкретический характер: собиравшиеся посетители могли обсуждать литературные, музыкальные, философские, эстетические, политические и другие вопросы. Множественность тем обсуждений связана с тем, что «в русском обществе XVIII–XIX веков салоны выполняли информационную функцию. Каждый посетитель салона в той или иной степени был носителем определенной информации, которая, сосредоточиваясь в салонах, становилась достоянием гостей» (*Комиссаренко 2003, 112*). Таким образом, даже при наличии какой-либо определенной ориентированности салон выполнял сразу несколько функций: общественную, социальную, эстетическую, воспитательную, религиозно-нравственную, досуговую и др. (*Палий 1997, 73*).

Можно сказать, что «салон — это тонкая и сложная форма общественной жизни, в которой соединялись серьезные, глубокие интересы с развлечением, публичная деятельность с интимным бытом, личное с общественным, и при этом каждая из сторон не подавляла собой другую» (*Муравьев 1987, 7*). Такая разносторонность салонов обусловила их особую роль в русском обществе первой половины XIX века. Признаки салонной культуры характерны и для музыкальных собраний Даргомыжского.

Даргомыжский стал устраивать музыкальные вечера у себя дома с 1840-х годов. С некоторыми перерывами они продолжались до кончины композитора в 1869 году. Такой продолжительный срок жизни музыкальных вечеров, почти 30 лет, свидетельствует о принадлежности подобных собраний к салонной культуре. Как известно, салоны начала-середины XIX века жили достаточно долго, в отличие от различного рода обществ и кружков. На признаки «салонности» вечеров Даргомыжского указывает и наличие фиксированных дней собраний (понедельник, четверг).

Несмотря на то, что Даргомыжский жил вместе со своим отцом — Сергеем Васильевичем Даргомыжским, всегда присутствовавшим на музыкальных вечерах, их полноправным хозяином был, несомненно, сам композитор. Роль Даргомыжского как хозяина дома и устроителя музыкальных вечеров вполне вписывается в салонную практику того времени, где характер, личность, пристрастия, вкусы хозяина дома определяли общую атмосферу салона и состав его посетителей.

Вечера Даргомыжского посещались достаточно широким кругом лиц (более 80 фамилий) независимо от их происхождения и материальной обеспеченности. Обширный состав посетителей являлся характерной чертой большинства салонов начала-середины XIX века, в отличие от кружков и обществ того же времени, куда, чаще всего, входили только избранные лица. Дом Даргомыжского всегда был открыт для новых гостей: большинство из них, разумеется, приходили по личному приглашению хозяина, но являлись и такие гости, которых приводили знакомые композитора, даже не предупредив его об этом. Однако Даргомыжский заботился о приятном проведении вечера и старался предотвращать обоюдно нежелательные встречи в своем доме. В основном состав гостей продумывался им заранее.

Но существенным признаком музыкальных собраний Даргомыжского, отличавших их от салонов, являлась *музыкальная* составляющая, определявшаяся принадлежностью хозяина дома к кругу профессиональных композиторов. С момента создания вечеров он в основном собирал людей, интересовавшихся музыкой или тем или иным образом причастных к различного рода музыкальной деятельности. Музыкальная ориентированность вечеров привлекала к себе музыкантов-любителей, будь то любители пения или композиторы-любители, среди которых встречались люди различных профессий. В дом композитора приходило много военных, среди которых были певцы-любители (В. П. Опочинин, А. А. Харитонов, К. Н. Вельяминов, П. И. Радзишевский), композиторы-любители (В. Г. Кастриото-Скандербек, Б. А. Фитингоф-Шель, после выхода в отставку посвятивший себя музыке). Медицинское образование получили композитор-любитель В. Т. Соколов, оставивший ради занятий музыкой свою профессию, астроном В. П. Энгельгардт, игравший на музыкальных вечерах на фортепиано в четыре руки с Даргомыжским или с кем-нибудь другим, певец-любитель, чиновник Министерства императорского двора В. Ф. Пургольд. Посещали вечера Даргомыжского профессиональные музыканты или те, кто впоследствии становились профессионалами: оперные певцы (О. А. Петров, А. Я. Петрова-Воробьева, А. А. Хвостова, Ю. Ф. Платонова, Ф. К. Никольский, К. Н. Делазари, П. И. Гумбин), композиторы (М. И. Глинка,

Ю. К. Арнольд, композиторы «Могучей кучки»). Но бывали на вечерах в качестве слушателей люди других артистических профессий: художники (К. П. Брюллов, Я. Ф. Яненко, Н. А. Степанов), литераторы (Н. В. Кукольник), возможно, изредка заходили актеры (семья Каратыгиных). Нельзя не указать на присутствие на музыкальных собраниях многочисленного дамского общества.

В целом значительное количество гостей посещало музыкальные вечера в качестве слушателей. Среди них: музыкальные критики В. В. Стасов и А. Н. Серов, сестра Глинки Л. И. Шестакова, дирижер оперной труппы К. Н. Лядов, генерал А. П. Опочинин (брат постоянного участника собраний певца-любителя В. П. Опочинина) и ряд других лиц.

Из воспоминаний оперного певца Ф. К. Никольского, посещавшего дом Даргомыжского со второй половины 1850-х годов, становится понятно, что традиционно вечер делился на две части. Он начинался с почти официальной *концертной программы*, где звучала серьезная музыка в присутствии множества гостей. Потом часть гостей разъезжалась, оставались более близкие знакомые Даргомыжского. Тогда устраивались танцы, звучала развлекательная музыка, играли четырехручные переложения произведений разных композиторов, а потом хозяин угощал всех ужином. Если первая часть вечера планировалась заранее (у Даргомыжского были специальные «репетиционные» дни для этого), то вторая его часть носила более спонтанный характер. Разъезжались оставшиеся на ужин гости уже ночью, иногда около пяти утра.

Своеобразие музыкальных вечеров Даргомыжского заключалось в том, что главным событием вечера являлся *домашний концерт*. В программах концертов доминировали вокальные сочинения, преимущественно хозяина дома. На вечерах нередко звучали еще неизданные и не исполнявшиеся произведения Даргомыжского, что привлекало в его дом как музыкантов-любителей, так и профессионалов. Как правило, он предварительно разучивал свои вокальные опусы с учениками. Таким образом, ценность концертов заключалась не только в представлении новой музыки хозяина дома, но и в проверке результатов его педагогической деятельности. Известно, что Даргомыжский уделял много времени обучению исполнителей во-

кальной музыки и внимательно следил за развитием их мастерства. Стремясь к большей эффективности обучения, Даргомыжский специально ввел ансамблевое пение в программу музыкальных вечеров. Он считал подобное пение полезным для певцов и способствовавшим выработке у них правильной интонации, а музыкальные вечера — удачным поводом для ансамблевого пения, поскольку вокальные занятия обычно проводились индивидуально, в то время как на вечерах всегда собиралось достаточное количество певцов и певиц.

Концерты давали возможность начинающим композиторам показать свои произведения публике и получить рекомендации Даргомыжского. Он профессионально оценивал сочинения композиторов и давал им полезные советы, нередко переходившие в систематическое обучение (В. Т. Соколов, Б. А. Фитингоф-Шель).

Таким образом, вокруг хозяина дома формировался широкий круг музыкантов-любителей, композиторов и исполнителей, для которых музыкальные вечера становились значимым образовательным центром. Показательно, что многие из учеников-любителей Даргомыжского обладали незаурядным талантом и достигли высокого уровня мастерства, что значительно сближало их с профессиональными музыкантами. Так, некоторые из вокалистов успешно выступали в публичных концертах в залах Петербурга (А. Я. Билибина, М. В. Вердеревская, А. А. Харитонов) или давали концерты за рубежом (Л. И. Кармалина). Произведения композиторов, пользовавшихся советами Даргомыжского, также небезуспешно исполнялись в публичных концертах (Арнольда, В. Г. Кастриото-Скандербека).

Даргомыжский, достаточно рано избравший композиторскую деятельность в качестве основного дела своей жизни, приобрел немало знакомств в среде профессиональных музыкантов. Нередко на его музыкальных вечерах присутствовали оперные певцы — солисты императорских театров. В лице некоторых из них Даргомыжский нашел себе союзников в урегулировании его сложных отношений с театральной дирекцией (Петрова, Ю. Ф. Платонову).

В доме композитора не только исполнялись музыкальные композиции, но и активно обсуждались различные музыкальные вопросы. Высказывались оценки отдельных произведений, обсуждались разнообразные творческие планы. Но беседы на музыкальных вечерах,

как это было принято в салонах и кружках, велись не только на темы современной музыкальной жизни и творчества. Обсуждались последние новости, затрагивались профессиональные интересы гостей-немузыкантов. Например, в связи с тем, что многие участники вечеров были военными, нередко разговоры касались сферы военного дела, что, правда, не всегда интересовало гостей, которые в этом совершенно не разбирались. В январе 1863 года Даргомыжский писал генералу К. Н. Вельяминову:

Энгельгардт продолжает ораторствовать об артиллерии, стрельбе штуцерной, военной тактике и броненосных судах. Без вас некому и возражать против него. Мы, непосвященные, должны слушать и верить ему на слово. По мере возрастающего его аппетита и вражда к нему известного вам генерала дошла до точки высшей апогеи. Как видите, все идет по-старому¹.

Вечера у композитора проходили в достаточно свободной атмосфере, что также сообщает им характер «салонности». Несмотря на то, что главной ценностью вечеров являлась музыка, посещение концертов оставалось на усмотрение гостей. Обычно музыка исполнялась в гостиной в полной тишине, а если гости желали пообщаться, они могли покинуть гостиную и пройти в столовую. В воспоминаниях постоянного участника вечеров композитора-любителя Соколова отмечается следующее:

Вечера эти отличались полной свободой в действиях: можно было прийти и уйти, когда угодно; можно было, чувствуя себя нерасположенным петь, просидеть целый вечер в качестве слушателя (*Даргомыжский 1921, 146*).

Более того, совершенно необязательным являлось во время вечера слушать его концертную часть. Можно было пройти в другую комнату и побеседовать там с гостями дома на различные темы, совершенно не связанные с музыкой.

Он предоставлял на волю каждого делать, что угодно. Кто хотел слушать музыку, тот оставался в гостиной, кто хотел разгова-

¹ ОР РНБ. Ф. 241. Оп. 1. № 15. Письмо А. С. Даргомыжского К. Н. Вельяминову. Январь 1862. Л. 5.

ривать, курить, тот сидел в столовой, одним словом, никто ничем не стеснялся» (*Титов 1878, 273*).

Правда, иногда эта свобода приводила к нежелательным последствиям. И здесь показательна чуть не произошедшая ссора между Ю. К. Арнольдом и А. Н. Серовым. Случилось так, что Серов и Арнольд в один и тот же вечер оказались в гостях у Даргомыжского. Оба посетителя сотрудничали как критики в разных газетах, знакомы были только заочно и находились в явной конфронтации, поскольку по разным поводам имели противоположные мнения. Серов приехал на вечер первым. Даргомыжский, заранее узнав о предстоящем приезде Арнольда и беспокоясь о том, как бы эти господа не стали выяснять свои отношения и не нарушили спокойствия бывшего у него в гостях общества, предупредил Арнольда о предстоящем появлении в качестве гостя Серова. И только благодаря деликатности Арнольда не произошло шумного скандала, о чем присутствовавшие на вечере некоторые товарищи Серова сильно жалели.

Нарушала все же спокойствие вечеров, о котором так пекся хозяин дома, «артистическая» компания в составе Глинки, Кукольников и остальных членов «братии».

Раз, — это было или в феврале или в марте 1841 года, — собралось на одном из вечеров у Даргомыжского много гостей; приехал также и Глинка, а с ним, как и всегда, и свита его, т. е. оба Кукольника, Я. Яненко и несколько членов «братии». Сначала были исполнены несколько романсов Глинки и Даргомыжского, а затем настал антракт для чая. Мужчины, и в особенности «артистическая» компания, обыкновенно «прохлаждались» в собственных покоях Александра Сергеевича, отделенных от большой залы проходной комнатою, а «братия» — та, по своей привычке, прохлаждалась не столько чаем, сколько ромом или коньяком, да красным вином. Через некоторое время большая часть из нас воротились в залу. Но Глинка и «братия» продолжали «прохлаждаться». Несколько дам просили Даргомыжского сыграть одну из сонат Бетховена (какую — именно уже не помню), и он сел за рояль и начал играть. Когда он дошел до средней части, то явилась вдруг с шумом вся та ватага, да, видимо, в довольно «оживленном» состоянии. Нестор Кукольник и Яненко торжественно ведут Глинку, а Платон, впереди всех, подбегает к Даргомыжскому и говорит: «Ну, полно-те,

Александр Сергеевич, старую дребедень-то выводить. Вот, послушайте лучше — как мы с Мишей вам песнь Ильинишны великолепно изобразим». И с этими словами, схватив Даргомыжского, он стащил его со стула. Усадив Глинку за рояль, «братия» окружает его; впереди же всех Яненко, в позе контрабасиста, готовящегося брать пиццикато на своем инструменте. Михаил Иванович, немножечко уже (как говорится) наготове, затягивает: «Ходит ветер у ворот», — а Яненко вторит, выделявая губами stacatto: «пум, пум, пум»... на басовых нотах аккомпанемента и усердно работая руками, да ломаясь всем телом. На припеве же «Ай люли, ай люли» подхватил хор во всю силу легких. — Особенного какого-нибудь преступления, конечно, тут не было, но похвального все-таки еще менее, и во всяком случае нельзя не признавать, что сценка эта свидетельствует о неблаготворности вообще того влияния, какое, к несчастью, имели на Михаила Ивановича «Бертрамы» его (Арнольд 1955, 216–217).

По-видимому, «кукольниковская компания» имела обыкновение шумно себя вести. Арнольд зафиксировал в воспоминаниях и другой случай, когда «братия» устроила уже теперь лично ему скандал на одном из вечеров Даргомыжского. Причиной скандала стал факт написания им романса на стихотворение, которое ранее было использовано для романса Глинкой. «Братия» намеренно подстроила все таким образом, что ни о чем не догадывавшийся Арнольд исполнил свой романс на вечере. В процессе исполнения Арнольдом романса в зале слышалось хихиканье, Яненко и Платон Кукольник корчили гримасы и время от времени пожимали плечами. По окончании исполнения прозвучали слишком бурные аплодисменты и явно иронические крики «браво». Арнольд был так задет этой выходкой, что незамедлительно покинул вечер. За эту историю Даргомыжскому пришлось лично приносить извинения Арнольду, Глинка также неодобрительно отнесся к выходке «братии». Судя по исключительно таким эпизодам, большинство вечеров у Даргомыжского проходило все-таки в спокойной атмосфере. Однако интересен тот факт, что, например, мать сестер Пургольд не отпускала дочерей на музыкальные собрания к Даргомыжскому, поскольку считала общество недостаточно соответствовавшим приличиям: «У него [Даргомыжского. — Г. Л.] мы [А. Н. и Н. Н. Пургольд. — Г. Л.] не бывали, так

как мать находила, что у него общество неподходящее для юных девиц»².

Также одной из черт музыкальных вечеров Даргомыжского являлась развлекательность и непринужденность общей атмосферы. Многие гости вспоминали вечера композитора как исключительно веселые. Довольно часто развлекательным элементом вечеров становились танцы, устраивавшиеся после 10–11 вечера. Даргомыжский называл вечера «собраниями ради пения и невинного времени провождения»³.

Как известно, в творчестве Даргомыжского произведения комедийных жанров занимают важное место, эту сторону таланта композитора особенно выделял Глинка. П. А. Степанов в воспоминаниях, посвященных Глинке и Даргомыжскому, писал:

Помню, раз говорили о мелких его [Даргомыжского] сочинениях и, между прочим, речь коснулась песни «Каюсь, дядя»; Глинка тогда сказал, что если бы Даргомыжский решился написать оперу-буффа, то разом стал бы выше всех композиторов, писавших в этом роде (Степанов 1955, 311).

Так, Даргомыжский написал одно несложное трио, ради шутки намереваясь создать комический эффект и произвести своим исполнением впечатление на собравшуюся публику. Трио под названием «Не трите глаза» посвящалось одной из посетительниц вечеров, имевшей странную привычку тереть глаза. На одном из вечеров Даргомыжский, Вельяминов и Опочинин запели это «трио», как только барышня стала тереть глаза⁴.

Кроме того, по-видимому, с шутливой интонацией исполнялись отрывки из итальянских опер. Даргомыжский к большинству итальянских опер не относился серьезно. Н. Н. Пургольд вспоминала, что однажды, когда она с Даргомыжским играла переложение в четыре руки фрагмента из оперы Дж. Россини «Отелло», Даргомыжский воскликнул: «А ведь это презабавная комическая опера!» (*Римская-*

² КР РИИИ. Арх. Римского-Корсакова. Ф. 8. Раздел 12. № 108. Молас А. Н. Воспоминание о А. С. Даргомыжском. Л. 1.

³ ОР РНБ. Ф. 241. № 15. Письмо А. С. Даргомыжского К. Н. Вельяминову. Январь 1862. Л. 1.

⁴ Это трио было издано в нескольких вариантах, по памяти разных участников. Все варианты отражены в издании: *Даргомыжский 1950*.

Корсакова 1913, 108). Из нелюбви к итальянской опере Даргомыжский не включал в репертуар своих вечерних концертов итальянской музыки, но для развлечения присутствовавших все же исполнял некоторые дуэты и трио итальянских композиторов. У Даргомыжского были проблемы с голосом из-за перенесенной в детстве болезни, но он превосходно подражал итальянской манере пения в стремлении развеселить общество, утрируя разного рода колоратуры:

Кстати, по поводу голоса дяди не могу не заметить, — вспоминала его родственница А. Бородин, — что это был замечательный инструмент, ибо этот хриплый, старчески разбитый голос иногда просто творил чудеса и, когда Александр Сергеевич, не любивший итальянского пения, желая осмеять его, принимался распевать итальянские арии, подражая их колоратурным певицам, то голос его выделял такие кунштюки, что нельзя было не удивляться, причем карикатурность пения была так выразительна, что все покатывались со смеха (*Бородин 1916, 37*).

К. Н. Делазари вспоминал о вечере у Даргомыжского, на котором он побывал впервые, как об исключительно веселом. На этот вечер Делазари привел врач, гитарист и композитор В. С. Саренко, ранее слышавший, как Делазари исполняет романсы Даргомыжского, и высоко ценивший его искусство. Делазари пропел «Старого капрала» под аккомпанемент Даргомыжского, что вызвало всеобщие восторженные восклицания, а С. В. Демидов, бывший на вечере, решил к тому же в качестве особой признательности поцеловать певца, что привело собравшихся в невероятно веселое расположение духа:

Целует меня Демидов, — пишет Делазари, — который, как и все, первый раз меня видел, громадный, здоровый, сильный на вид, вскочил и сказавши: «Ах! Черт тебя дери как хорошо!», — так стиснул меня, обнимая, что я невольно закричал: «Ай! Ай!». Вдруг Александр Сергеевич крикнул тоненьким голоском: «Эй! Степа, медведь! Что ты его ломаешь?». Заставил этим всех расхохотаться. Похвала всех, в особенности знаменитого А. С. Даргомыжского, привела меня в такое восторженное состояние, что я так их всех начал смешить, что все, расходясь от него в час ночи, разошлись в этот день в четыре часа утра⁵.

⁵ ОР ИРЛИ. Арх. К. Н. Делазари. Ф. 144. № 1. Л. 36 об.

По-видимому, Делазари обладал незаурядным чувством юмора и умел развлечь публику. В. В. Стасов, бывавший на музыкальных вечерах у Даргомыжского достаточно часто в 1860-е годы, сделал следующее примечание к воспоминаниям В. Т. Соколова: «Часто и много смешил своими рассказами, анекдотами и представлениями разных сценок в лицах К. Н. Делазари» (*Соколов 1885, 343*). Веселую атмосферу отмечал и Соколов: «Я сидел за ужином у Даргомыжского. Как обычно, шли веселые разговоры, смех, шутки» (*Там же*).

Занимательным собеседником, по мнению Соколова, был также Серов:

Александр Николаевич Серов, хотя не особенно часто, но бывал на вечерах Даргомыжского, тут я с ним и познакомился. Сверх своего композиторского таланта, который давно признан и оценен всеми понимающими музыку в настоящем значении этого слова, Серов был умный и приятный собеседник, обладал неподдельным юмором, был большой мастер рассказать какую-нибудь историйку, какой-нибудь случай, так забавно, так комично, что самый серьезный слушатель не мог удержаться от смеха (*Соколов 1889, 530*).

Даргомыжский, не создавший своей собственной семьи, жил вместе с родителями и остальными детьми. Как отмечалось, его отец, любивший музыку, практически постоянно присутствовал на вечерах. Он внимательно слушал музыку и следил за тем, чтобы никто во время исполнения не разговаривал. Однако в обсуждениях он обычно участия не принимал и в 10 часов вечера покидал собрания. Мать композитора Марья Борисовна (урожденная Козловская), по словам В. Ф. Пургольда, не любила музыку, но из приличия бывала на музыкальных собраниях и выступала даже судьей (*Корзухин 1894, 137*). Вокруг нее группировались обычно все пришедшие дамы. В доме на музыкальных вечерах присутствовали также сестры Даргомыжского: Эрминия, игравшая на арфе, и Софья, которая не очень-то сочувствовала музыкальным занятиям брата. Бывали на собраниях и другие родственники Даргомыжского. Однако, без сомнения, музыкальные вечера возникали только по инициативе Даргомыжского, он являлся их полноправным хозяином. Даргомыжский был человеком светским, в 1830-е годы и позднее он посещал многочисленные светские салоны и дома, вращался в те-

атральной среде, имел известность среди музыкантов, примерно начиная с 1840-х годов занимался педагогической деятельностью. Все это предопределило широкий круг посетителей салона, которых привлекала не только музыкальная составляющая вечеров, но и *личность* хозяина.

Некоторые из знакомых Даргомыжского оставили о нем воспоминания, где содержатся интересные наблюдения, касающиеся его личности, внешности, манер. Так, Глинка в «Записках» следующим образом вспоминал о первой встрече с Даргомыжским, произошедшей весной 1835 года:

Приятель мой, огромного роста капитан <...> Копьев, любитель музыки, певший приятно басом и сочинивший несколько романсов, привел мне однажды маленького человечка в голубом скюртуке и красном жилете, который говорил пискливым сопрано. Когда он сел за фортепьяно, оказалось, что этот маленький человек был очень бойкий фортепьянист, а впоследствии весьма талантливый композитор — Александр Сергеевич Даргомыжский (*Глинка 1953, 104*).

По воспоминаниям Л. И. Шестаковой, Даргомыжскому, читавшему записки Глинки, очень не понравилось то, что Глинка отметил цветовую гамму его одежды. О том, что Даргомыжский любил ярко одеваться, свидетельствует и его родственница А. Бородина:

Александр Сергеевич был, когда я его узнала, маленьким худеньким старичком с высоким, несколько бабьим, хриплым голосом и добродушным, каким-то детским смехом. По манере держать себя и его прекрасному французскому языку, которым он владел в совершенстве, ибо много жил в Париже, он был вполне джентльменом, но слабость молодиться и носить розовые и голубые галстуки, чтоб нравиться дамам, придавала его внешности немного комичный вид. Тем не менее, во всех взглядах и убеждениях сказывался барин с головы до ног» (*Бородина 1916, 24*).

Бородина, познакомившаяся с Даргомыжским достаточно поздно, вряд ли подробно знала жизненный путь Даргомыжского. Конечно, Даргомыжский овладел французским языком благодаря хорошему домашнему образованию. В Париже долгое время он никогда не жил, только останавливался там во время двух своих зарубежных поездок. Не только Бородина отметила признаки барства в ха-

рактуре Даргомыжского, но и одна из его любимых учениц пианистка Н. Н. Пургольд (Римская-Корсакова):

С моего раннего детства я знала его, а в дни юности преклонялась пред ним как пред высокоталантливым композитором. Мне ясно представляется его маленькая фигурка, голова со слегка вьющимися редкими волосами, сероватый цвет лица, небольшие умные глаза, вечно насмешливая улыбка на губах и хриплый тенорок, которым нередко произносились колкие замечания по чьему-либо адресу. В его манере держаться выражалась спокойная самоуверенность, барство, знающее себе цену (*Римская-Корсакова 1913, 105*).

В отличие от Римской-Корсаковой, ее сестра А. Н. Пургольд (Молас), певица-любительница, также любимая ученица Даргомыжского, не симпатизировала композитору:

С тех пор как я начала помнить себя, представляю себе Даргомыжского: маленький, сморщенный старичок, ужасно некрасивый, с умными, но чувственными близорукими глазами, со ртом с толстыми губами, вечно вертевшего свое *rinse-nez* и заглядывавшегося на каждую женскую фигуру. Мне он был всегда очень мало симпатичен⁶.

Несмотря на такое отношение к композитору, Молас была одной из постоянных посетительниц салона Даргомыжского. Этот факт говорит о том, что некоторые гости Даргомыжского приходили к нему в дом, влекомые исключительно музыкальными интересами. По-видимому, высокий профессионализм Даргомыжского собирал часть публики вне зависимости от личных симпатий. В большинстве же случаев Даргомыжский вызывал симпатию у людей, поскольку был незаурядной личностью. Так, А. Н. Николаев сразу после первого знакомства с хозяином дома отнесся к нему достаточно радушно:

Он был маленького роста, с хриплым фистульным голосом в разговоре, добр, прост, естественен и чрезвычайно любезен и приветлив, так что я с первого раза привязался к нему как к доброму хорошему человеку⁷.

⁶ КР РИИИ. Арх. Римского-Корсакова. Ф. 8. Раздел 12. № 108. Молас А. Н. Воспоминание о А. С. Даргомыжском. Л. 1.

⁷ ОР ИРЛИ (Пушкинский дом). Р. I. Оп. 19. № 40. Николаев А. Н. Воспоминание о А. С. Даргомыжском. Л. 6.

Серов отмечал, что у Даргомыжского «был характер приятный, мягкий, податливый, но абсолютно лишенный энергии; <...> ум его, достаточно просветленный, хотя и без основательной, серьезной подготовки, блистал неподдельным, острым юмором» (Серов 1957, 52). Подробный словесный портрет содержится в воспоминаниях Арнольда:

В один октябрьский вечер навестил меня бывавший уже и прежде, Дм. Ю. Струйский, а с ним и другой, незнакомый мне еще гость, молодой человек почти одних со мною лет. Ростом он был не выше Глинки, но не так строен, а голова его казалась еще более превышавшею общую пропорцию, так как верхняя часть ее расходилась в ширину. Выступающие скулы, немного вздернутый и притом слегка приплюснутый нос, довольно толстые губы, небольшие, как бы несколько прищуренные глаза, курчавые, но тщательно слева направо причесанные, темно-русые волосы, и весьма реденькие, маленькие усики придавали желто-матовому, как бы болезненному лицу какой-то особенный, весьма оригинальный характер, и, тем более, что в чертах этого лица нельзя было не заметить сразу выражения, как глубокого мышления, так и твердой воли. Манера держать себя отличала человека хорошего тона; движения его были естественны и свободны. Но голос этого нового гостя, при первой встрече с ним, невольно поражал почти комически, вследствие неожиданного пискливого тембра фистульного тенорина (Арнольд 1955, 129).

Особенный характер голоса композитора отмечается во многих источниках. Так, О. С. Павлицева, слышавшая в 1835 году в салоне Э. К. Мусиной-Пушкиной пьесу Глинки в исполнении Даргомыжского, писала в письме к мужу:

...я думаю, ты его [Даргомыжского] знаешь: это новоявленный гений, к которому, однако, так немилостива природа, что при мало-мальски веселом характере на него нельзя смотреть и особенно слушать его речь, не испытывая желания смеяться, — голос у него маскардной маски (*une voix de masque*) (Пушкин 1913, 167).

В. Т. Соколов оставил следующее впечатление от голоса композитора:

У Даргомыжского был странный голос, подобного которому я никогда ни прежде, ни после не слыхивал. Это был какой-то

хрип, смесь звука детского голоса с звуком голоса взрослого человека, который осип» (Соколов 1921, 106).

Необычное звучание голоса Даргомыжского было вызвано болезнью, которую он перенес в детстве. Несмотря на такое положение, Даргомыжский часто исполнял собственные и чужие вокальные произведения. Интересно то, что все слышавшие исполнение вокальной музыки Даргомыжским отмечали глубокий эффект, производимый им.

Сам он не имел никакого голоса (даже говорил слабым, хриплым голосом), но — удивительная вещь! — несмотря на это его пение в декламационных вещах производило очень сильное впечатление. Нельзя забыть исполнение им своих вещей: «Паладина», «Старого капрала», комических романсов и особенно партии Дон-Жуана в «Каменном госте». В этой партии разнообразие выражения, тонкое понимание всех душевных движений, юмор, жизнерадостность, страстность, и наконец, трагизм финальной сцены — в передаче автора и в соединении с сильной музыкой его действовали на слушателя потрясающе» (Римская-Корсакова 1913, 106).

О потрясающем впечатлении и умении Даргомыжского исполнять разнохарактерные вещи, тонко выстраивать образ говорил и В. Т. Соколов:

Даргомыжский пел теноровые партии, конечно, тогда только, когда не было других теноров, или когда исполнял совершенно незнакомую для других пьесу, или когда, наконец, неотступно просили его петь. При этом он часто говаривал: «Да я сегодня не в голосе» и заливался своим добродушным смехом, так хорошо знакомым всем постоянным посетителям его вечеров. Но при полном отсутствии голоса он фразировал замечательно. Я никогда не забуду (да всем слышавшим его, я думаю, памятно), какое он производил впечатление, исполняя «Старого капрала», или «Паладина»! Вместе с этим Даргомыжский был замечательный комик: никто с таким совершенством не исполнял «Червяка», как он!» (Соколов 1921, 164).

Ц. А. Кюи также восхищался тем, насколько мастерски Даргомыжский использовал те голосовые данные, которые у него были:

Теноровые партии исполнял сам Даргомыжский своим сомнительным композиторским голосом с тремя или четырьмя блестя-

щими верхними нотами, но его исполнение всегда было так выразительно, фразировка такая дивная, что он всегда производил глубокое впечатление (*Кюи 1909, 53*).

Обобщая наблюдения современников, можно сказать, что Даргомыжский, если и был человеком внешне некрасивым, обладавшим странным голосом, то как личность он привлекал к себе внимание многих. Этому помогал и его педагогический дар.

Даргомыжский прославился как известный педагог своего времени, по приблизительным подсчетам у него обучалось более 60 учеников (*Машевский 1976, 28*). Во время занятий с певцами, проходившими либо в домах учениц, либо в его доме (если учениками были молодые люди), Даргомыжский разучивал с ними свои новые произведения, одновременно выполняя ту или иную педагогическую задачу и осуществляя подготовку произведений к исполнению на музыкальных вечерах. Хороший профессиональный уровень певцов притягивал гостей. «Со своими ученицами Даргомыжский поступал так, что заранее проходил с ними ту или другую вещь и преподносил таким образом гостям своим готовое угощение» (*Корзухин 1894, 137*). Конечно, далеко не все из учеников выступали на музыкальных вечерах композитора, но значительная часть тех, кто систематически брал у него уроки. Таких любителей оказывалось достаточно много, поскольку «уроками Даргомыжский обыкновенно заполнял все свое свободное время» (*Там же*). В процессе уроков вокала Даргомыжский и сам приобрел много полезной информации об искусстве пения. В автобиографической записке он отмечал:

Обращаясь постоянно в обществе певцов и певиц, мне практически удалось изучить как свойства и изгибы человеческих голосов, так и искусство драматического пения. Могу смело сказать, что не было в петербургском обществе ни одной известной и замечательной любительницы пения, которая бы не пользовалась моими уроками или, по крайней мере, моими советами (*Даргомыжский 1921, 7*).

Даргомыжский занимался с певцами не только потому, что изучение «свойств и изгибов человеческих голосов» было необходимо ему как композитору, писавшему преимущественно вокальную музыку. Как педагог он выработал свою собственную методику.

Он верил в существование особой самостоятельной русской школы пения, совершенно отличной от всякой другой школы, и считал себя и Глинку первыми учителями в этом отношении» (*Корзухин 1894, 136*).

Давая уроки, за которые Даргомыжский никогда не брал денег, он способствовал развитию многих певцов. По отзывам современников, все его ученики отличались хорошей певческой школой. Так, Серов отмечал, что

поддерживая сношения со всеми мало-мальски выдающимися певцами и певицами столицы, Даргомыжский оказал значительную услугу музыкальному миру, снабжая многочисленных любителей и артистов своими советами» (*Серов 1957, 51*).

О том, что среди учеников Даргомыжского были не только любители, но и профессиональные певцы, говорится и в газетной статье:

Он [Даргомыжский. — Г. Л.] в подробности изучил расположения и размеры голосов и искусство пения, так что лучшие и замечательные артистки и любительницы Петербурга пользовались... уроками и советами г. Даргомыжского»⁸.

Профессиональные певцы принимали участие в музыкальных вечерах Даргомыжского. Некоторые из них пользовались его советами, другие брали уроки и полностью проходили с ними партии из опер. Это формировало вокруг него определенную среду, «большой знаток пения, он был центром кружка очень талантливых певцов, певиц-любительниц, пользовавшихся его советами»⁹.

Конечно, занятия с певицами-любительницами являлись не только профессиональным увлечением Даргомыжского. Он настолько любил окружать себя женским обществом, что даже иногда говорил, что музыку стоит писать исключительно для дам. «Я общество певиц предпочитаю всякому другому, — писал он своему другу Кастриото-Скандербеку. По-моему, не будь на свете певиц — не стоило бы быть и композитором»¹⁰. Большинство его романсов написано

⁸ Северная пчела. 1869. № 5. С. 5.

⁹ ОР РНБ. Арх. А. С. Фаминцына. Ф. 805. № 100. Л. 3.

¹⁰ ОР РНБ. Ф. 241. Оп. 1. № 20. Л. 17.

для женских голосов, поскольку в основном он занимался с певицами-любительницами.

Обучал всегда бесплатно исключительно бедных молодых девушек, из которых две или три увлеклись им настолько, что даже вступили с ним в связь, причем с одной он прожил лет десять и был огорчен, когда она ушла от него, чтобы выйти замуж» (*Бородина 1916, 37*).

Этой девушкой была Л. Ф. Миллер, талантливая певица-любительница.

Отношения с певцами складывались по-разному, с кем-то завязывалась многолетняя дружба, с другими общение ограничивалось только профессиональными интересами. Среди первых учеников Даргомыжского, посещавших музыкальные собрания уже в 1840-х годах, — талантливые исполнители Опочинин, Харитонов и Билибина. Все трое занимались с именитыми итальянскими маэстро, однако пользовались и уроками Даргомыжского, благодаря которым они смогли расширить свой репертуар, включив в него русскую музыку.

Музыкальные собрания Даргомыжского, безусловно, сыграли важную роль в развитии русской музыкальной культуры. В эпоху, когда русская музыка прокладывала собственный путь на территории Петербурга, «музыкальные собрания» одного из немногих выдающихся профессиональных композиторов XIX века, создававших русскую музыку, имели особое значение. Дом Даргомыжского стал местом, где новая русская музыка начинала свою жизнь: многие произведения исполнялись впервые именно там. Петербургское общество отдавало предпочтение европейской музыке, и особенно итальянской. Подобные пристрастия и вкусы меломанов сказывались на формировании оперного репертуара, на программах публичных концертов. На этом фоне распространение русской музыки через салонное и домашнее музицирование становилось фактом формирования новой слушательской аудитории.

В рамках музыкальной атмосферы «собраний» во многом осуществлялся творческий процесс Даргомыжского-композитора. Услышать свои сочинения в ситуации публичного исполнения, познакомить с ними публику, понять ее реакцию оказалось возможным благода-

ря организации Даргомыжским музыкальных вечеров в собственном доме. (Некоторые опусы он создавал в расчете на их исполнение своими учениками.)

Группировавшиеся вокруг композитора музыканты-любители, певцы и композиторы многому учились благодаря и опыту педагога, и атмосфере, царившей в его доме. Дом Даргомыжского являлся своеобразной «сценой», на которой отчетливо просматривались результаты постоянной творческой работы как его хозяина, так и многочисленных гостей.

Литература:

- Арнольд 1955 — Арнольд Ю. К. Из воспоминаний // Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955. С. 216–217.
- Бородина 1916 — Бородина А. Мое воспоминание об А. С. Даргомыжском // Русская старина. 1916. № 1. С. 24–45.
- Глинка 1953 — Глинка М. И. Записки / Ред. В. Богданов-Березовский. М., 1953.
- Даргомыжский 1921 — Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Пб., 1921.
- Даргомыжский 1950 — Даргомыжский А. С. Полное собрание вокальных ансамблей и хоров / Ред. М. С. Пекелеса. М.: Л., 1950.
- Долгушина 1995 — Долгушина М. Г. Камерная вокальная культура Петербурга первой трети XIX века. Автореф. дис. канд. иск. СПб., 1995.
- Комиссаренко 2003 — Комиссаренко С. С. Салоны как центры формирования дворянской культуры // Клио. 2003. № 3. С. 111–113.
- Корзухин 1894 — Корзухин И. А. Александр Сергеевич Даргомыжский // Артист. 1894. № 34. С. 136–146.
- Кюи 1909 — Кюи Ц. А. К характеристике А. С. Даргомыжского // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 3. С. 42–56.
- Машевский 1976 — Машевский Г. П. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А. С. Даргомыжского. Л., 1976.
- Муравьев 1987 — Муравьев В. Б. Среди рассеянной Москвы // В царстве муз: Московский литературный салон Зинаиды Волконской. 1824–1829. М., 1987. С. 5–23.
- Палий 1997 — Палий Е. Н. Салон как феномен отечественной культуры первой трети XIX в. // Педагогика. 1997. № 6. С. 71–79.
- Пушкин 1913 — Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Повременное изд. комиссии для издания сочинений Пушкина при

Отд-нии рус. яз. и словесности Рос. акад. наук. Вып. XVII–XVIII. СПб., 1913.

Римская-Корсакова — *Римская-Корсакова Н. Н.* Мои воспоминания о Даргомыжском // Музыка. 1913. № 116. С. 105–111.

Серов 1957 — *Серов А. Н.* Александр Сергеевич Даргомыжский: Некрологический очерк // Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 2. М.: Л., 1957. С. 49–55.

Соколов 1885 — *Соколов В. Т.* Воспоминания // Русская старина. 1885. Т. 46. Май. С. 339–366.

Соколов 1889 — *Соколов В. Т.* Из моих воспоминаний // Исторический вестник. 1889. № 9. С. 528–550.

Соколов 1921 — [*Соколов В. Т.*] Воспоминания В. Т. Соколова // Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Пб., 1921. С. 143–170.

Степанов 1955 — *Степанов П. А.* Глинка и Даргомыжский // Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955. С. 287–290.

Титов 1878 — *Титов Н. А.* Воспоминания // Древняя и Новая Россия. 1878. Т. 13. № 12. С. 265–286.

Приложения

Приложение 1

**А. Х. Востоков. Пир Александра, или Могущество музыки.
Драйденова кантата на день Цецилии, изобретательницы органов**

I

В тот царский, громкий день, когда Филиппов сын
 Низверг Персеполь в прах,
 Во славе видим был ирой богоподобный,
 Судеб, народов властелин,
 Седящ на троне, пиршества в лучах;
 Вокруг его священный страх.
 Стесненный сонм вождей облег степени трона,
 Все в розовых и миртовых венках
 (Сей льготы требуют победоносцев чела).
 По сторону царя
 Таиса милая сидела,
 В расцветшей младости, как нежная заря,
 И тысячью приятств владела.
 О блаженная чета!
 Ироя одного достойна красота!

Хор

О блаженная чета!
 Ироя одного,
 Его, его сия достойна красота!

II

Выходит на средү певец,
 Всего гремяща хора вождь.
 Еще перстом слегка перебирает струны,
 Вдруг воскреляются симфонии перуны
 И грудь восторгом дмят.

От Зевса начал песнь певец,
 Оставльшего свое небесное селенье
 (Толико мощно есть любви влечение!):
 Пламенордяного приемь дракона вид,

Отец богов свое парение стремится
 К Олимпиаде благолепной,
 Приник на лебедину грудь.
 Сугубо обвивает
 Ее прекрасный стан,
 С любовью впечатлевает
 Подобие свое, — второго по себе
 Царя вселенной.

Весь в упоении сонм от дивной песни.
 — Се бог! мы бога зрим! — мятежный шум возник,
 И паки: — Се наш бог! — раздался громкий зык.
 Царь же склоняет
 Гордо слух.
 Чтит себя богом,
 Главой помавает
 И мнит, что мир поколебал.

Х о р

Гордым ухом
 Царь внимает,
 Чтит себя богом,
 Главой помавает,
 И мнит, что мир поколебал.

III

Но песнопевец гимн заводит Вакху
 Вечномладому, вечнопрекрасному Вакху.

Веселий бог исходит в триумфе,
 Трубы и бубны, возвысьте глас!
 Имеяй в ланитах
 Смеющийся пурпур,
 Гремите валторны! идет! идет!

Юный и прекрасный Вакх
 Дал нам чашу круговую!
 Наше наследие в Вакховой чаше,
 Пить из нее утешение наше!
 Что же и краше,
 Что же и слаще
 Сей нам утехы по ратных трудах!

Х о р

Наше наследие в Вакховой чаше,
 Пить из нее утешение наше:
 Что же и краше,
 Что же и слаще
 Сей нам утехи по ратных трудах!

IV

Возликовал тут мыслию ирой,
 Ряды побед своих воображает
 И в памяти опять трикраты побеждает
 Врага, которого сразил на трех боях.

Певец искусный примечает,
 Как ярость в нем растет, ретивый дух кипит
 И очи мещут огонь, — переменяет
 Вдруг песней тон, неистовство кротит.

Теперь игрой унывной
 Льет в сердце нежну жалость.

Монарха персов он поет;
 Велик и добр, но ах, гоним судьбою.
 Пал, пал, пал, пал,
 С вершины самой пал,
 Тонул в крови позорно.
 Оставлен в крайности от всех, кого любил,
 Во прахе он лежал простерт,
 Доколе взор его без друга, без отрады,
 Померк.

Ирой сидит, склонив печально
 Главу на перси, в мысль приводит
 Фортуны быстрый оборот;
 Извлекся тут усильный вздох,
 Затмился взор туманом слез.

Х о р

Поникши скорбно, в мысль приводит
 Фортуны быстрый оборот.
 Извлекся тем усильный вздох —
 И полны очи слез.

V

Художник тонко улыбнулся,
Он видит, что любовь под сим покровом дремлет.
Чтоб возбудить ее, меняет тон;
Лишь шаг от жалости к любви.

Троньтесь, гусли эолийски!
Нас лелейте в сладку роскошь!

Брось, о витязь, бранну тягость.
Слава не пузырь ли мыльный?
Все растет, не наполняясь,
Все борьба и разрушение.
Трудно мира покоренье!
О, прими ж за то награду!

Близ тебя сидит Таиса:
В ней прими награду неба.

Единогласный слышен плеск:
Хвала, хвала любви! музыке честь и слава!

Тут царь, свое уже скрывая тщетно пламя,
На прелести, которыми пленен,
Вздыхнув, взирает,

И паки смотрит, и паки вздыхает:
Сугубо ж обуян любовью и вином,
Победитель к Таисе на грудь упал побежден.

Х о р

Тщетно пламя скрыть желает.

Койм тает;
К той, которою пленен,
Страстны взоры посылает
И вздыхает;
И любовью и вином
Неудержно быв влеком,
К ней на лоно упадает.

VI

Грянь, грянь, златые арфы строй!
Шуми звучней, раздайся гласом бури!
Расторгни дремоту его,
Взбуди, всколебни его ударом грома!

Чу! чу! его огромил
 Ужасный пробуд.
 Восстает, как из недр могилы,
 Недвижный простирая взор.

— Мщения! мщения! мщенья давай! — все громко вопят.
 Виждь, как Фурия к нам приближается,
 Виждь, увита змеей,
 Крутится, шипит,
 Искры огня из очей летят!

Что за бледные тени
 Грозно в руках потрясают факел?
 Духи сраженных воев
 На ратном поле от вражья меча,
 Лишенны чести погребальной,
 Вы жалуетесь нам на свой плачевный рок.

Мщенья, мщенья дай
 Храброму войску, царь!
 Смотри, как факел в руках раздувают обиженны тени!
 Манят пожар на гордый Персеполь!
 На дома Сатрапов, на храмы ложных богов!

Воспрядали с неистовым криком вожди,
 И царь сам бедоносные факлы схватил.
 Таиса предводит,
 Подстрекает пожар;
 Для новой Елены
 Горит Илион.

Х о р

И царь сам бедоносные факлы схватил.
 С ним Таиса предводит,
 Подстрекает пожар;
 И для новой Елены
 Горит Илион.

VII

Так учреждал,
Когда мехи еще не дышали.
Уста же органов были немы,
Древний эллин вздохи своих свирелей
С хором струн,
Киченье рода, и гнев, и жалость, и сладку любовь.

С небес же к нам нисшед, Цецилия,
Изобрела многогласный строй;
Любимице святой фантазии,
Ей тесны прежние художества пределы:
Распространяет пышно песнь хвалебну,
Воспламененна духом свыше,
В звуки и в трели, в тысящегласный хор.
Дай преимущество, о Тимотей,
Перед собою ей!
Но нет; венец делите оба!
Тот смертных воскресил до неба,
Та бога к нам свела гармонией своей.

Б о л ь ш о й х о р
Блаженная Цецилия
Изобрела органов строй.
Внимавша лики ангельски,
Нашла предел земной музыки тесным,
И, духом горним пламенея,
Распространила пышно песнь хвалебну
В звуки и в трели, в тысящегласный хор.
Дай преимущество, о Тимотей,
Перед собою ей!
Но нет; венец делите оба!
Тот смертных воскресил до неба,
Та бога к нам свела гармонией своей.

Приложение 2

Список импресарио Одесской итальянской труппы

1. Монтовани Джованни (певец?) — 1 марта 1812 — 29 ноября 1816.
2. Замбони Джакомо (Zamboni Giacomo, basso buffo) — конец 1816 — декабрь 1820.
3. Буонаволио Луиджи (Buonavoglio Luigi; Leonardo Guglielmo, либреттист) — апрель 1821 — октябрь 1823.
4. Негри Цезарь (негоциант) — 24 октября 1823 — 14 августа 1825.
5. Мартынович и Сарато — 1839–1842.
6. Жульен Иосиф (купец) — 1842–1849.
7. Андросов (купец) — 1850— 9 февраля 1855.
8. Сарматеи Валентино и Вольта — 1855–1857.
9. Сарматеи и К^о — 1859–1865.

Приложение 3

Список певцов и капельмейстеров одесской итальянской оперы за 1811–1862 гг.

А

1. Мадам d'Alberti _____ 1849
2. Господин Альберти (tenore) _____ 1840
3. Мадемуазель Altieri Giuditta _____ с 1860
4. Arrighi Marietta _____ 1822

В

5. Мадам Bartolini-Tati (contralto) _____ 1859
6. Господин Bartolucci (basso buffo) _____ 1822–1824, 1851
7. Мадам Bassegio Adelaide (soprano) _____ 1850–1853
8. Господин Becci (Bezzi) Elvinio (tenore) _____ 1836
9. Мадемуазель Beltramelli Giuditta (contralto) _____ 1859
10. Мадам Beltrami-Barozzi (Elisabetta, soprano prima donna) _____ 1840–1842
11. Benedetti (primo basso profondo) _____ 1852
12. de Begnis Giuseppe _____ 1844
13. Господин Bencich Giovanni Battista (baritono lirico) _____ 1850
14. Berlendis Ernesto (basso buffo) _____ 1836, 1838, 1848, 1852, 1853
15. Мадам Berlendis _____ 1852
16. Мадемуазель Berg Clara _____ 1854
17. Мадам Berger _____ 1854
18. Мадам Bigatti _____ 1854
19. Мадам Восса Badati Luigia или Virginia _____ 1848
20. Мадемуазель Boldrini _____ 1841
21. Бондельмонте _____ 1852
22. Bouffier J.-В. (капельмейстер) _____ с 1836, в течение 22 лет
23. Bouffier-Nouvelle _____ 1853
24. Мадемуазель Brambilla Anna _____ 1852
25. Мадемуазель Brambilla Giuseppina (contralto) _____ 1850, 1852
26. Мадемуазель Brambilla Theresa (soprano) _____ 1850, 1852
27. Мадемуазель Bregazza (Bregazzi) _____ 1852
28. Бриоли (примадонна) _____ 1862
29. Brunacci (tenore) _____ 1838
30. Господин Buti _____ 1850, 1851
31. Мадам Buti _____ 1851
32. Бутилье Каролина (contralto) _____ 1838

С

33. Calmari Rosalinda (prima donna)	1839
34. Мадам Cambigo	1857
35. Господин Cammarano Leopoldo	1854
36. Господин Кампиони Санто (капельмейстер, виолончелист)	ум. 84-х лет в авг. 1842
37. Мадам Кардани	1824
38. Господин Castiglia	1843
39. Мадам Catalani Adelina (mezzosoprano)	1822–1824
40. Господин Catalani Guiglielmo	1822–1824
41. Господин Cecchi (tenore)	1858
42. Господин Cervati P. (tenore)	1834
43. Мадемуазель Chapier Ernestina	1854
44. Мадемуазель Cherubini Enrietta	1854
45. Господин Colombo (baritone)	1859
46. Господин Contini Gaetano (tenore primo)	1836
47. Мадам Contini Carolina	1838
48. Господин Coppini (buffo)	1836
49. Мадам Corari	1850
50. Корбелла Клаудиа	1838
51. Мадам Cortesi-Crippa Adelaide (soprano)	1853
52. Господин Corsi	1849, 1857
53. Мадемуазель Credazzi Eugenia	1843, 1850, 1854
54. Мадемуазель Cristiani Lise B.	1852
55. Cossovsky	1846
56. Господин Cuadro Angelo	1824

D

57. Даниньи Амброзио (tenore primo)	1840
58. Господин Debetsi (tenore primo)	1835
59. Господин De-Pietro	1859
60. Мадам Дестен	1869
61. Дезиро (basso cantate)	1838
62. Дельвиво Антонио (basso cantate)	1838
63. Джиани Джан-Баттисто (basso primo)	1840
64. Дзакки (baritono, primo uomo)	1852
65. Мадам Джули-Борси Тереза (Giuli-Borsi, soprano, prima donna)	1864
66. Господин Donati	1849

F

67. Господин Ferlotti (Rafaele? tenore?)	1853–1854
68. Мадам Ferrarini	1839
69. Мадемуазель Ferravilla	1854
70. Filippini	1843
71. Господин Finocchi	1857
72. Мадемуазель Fiorentini	1850
73. Господин Fiorini Francesco (tenore serio)	1822
74. Мадам Фирст (м. б. Fürst, contralto, prima donna)	1841
75. Мадам Фортис	1862
76. Господин Frizzi F. (primo buffo)	1851, 1852

G

77. Газиелло Вероника (soprano primo)	1838
78. Газиелло Джузеппина (soprano secondo)	1838
79. Газон Марьетта (contralto primo)	1840
80. Гальзерани Антоньетта (soprano, prima donna)	1841
81. Джентилли Пьетро (tenore seria)	1838
82. Господин Gervasi Luigi (капельмейстер, композитор)	1840, 1856–1862
83. Мадемуазель Ghedini	1853
84. Господин Ghis	1842
85. Мадам Giovanelli-Bravia Angiolina	1853
86. Господин Giraldoni (капельмейстер, «артист оркестра») умер в	1840
87. Мадам Gordosa F.	1854
88. Господин Graffigna	1846
89. Мадам Gramaglia	1846, 1848–1849
90. Господин Grassi	1850
91. Господин Graziani Vincenzo (basso buffo)	1832
92. Господин Graziani Louis (пианист и композитор)	1842
93. Graziani Maximillian	1842
94. Грини Фердинандо (капельмейстер)	1838
95. Мадемуазель Guarducci	1853
96. Мадам Гверини (contralto)	1851
97. Гверра Ж.	1848
98. Господин Guglielmini	1822
99. Господин Guido (basso buffo)	1835

H, I, K

100. Господин Honnore	1850
101. Мадам Hermann-Cillag	1853

102. Господин Irfré (tenore)	1859
103. Мадемуазель Kastellott	1850
104. Мадам Köning	1850

L

105. Мадам Lacinio (Giuseppina ? soprano, prima donna)	1841, 1843, 1844
106. Мадам Linari Clementina	1822
107. Мадемуазель Lascovsca	1839
108. Мадемуазель Léon Fanni (prima donna assoluta)	1841–1842, 1843, 1844
109. Господин Liverani (Romolo ?, tenore)	1861

M

110. Мадам Maffei (prima donna)	1841
111. Мадам Maggioni	1850
112. Господин Maggirotti	1850
113. Magnabelli (Magnalbeau)	1843
114. Господин Magnani (tenore primo)	1834
115. Мадам Mahler Aug.	1852
116. Мадемуазель Malescot Melani Cecilia	1850
117. Мадемуазель Mancui (Mansui, Minckui)	1853
118. Господин Marras Giancinto (tenore)	1841, 1842, 1843
119. Господин Marini Giuseppe (basso-baritono)	1836, 1840, 1844, 1850
120. Мадам Marziali	1849
121. Mauntdidier	1850
122. Господин Mazzetti	1848
123. Мадам Mees-Masi	1839
124. Господин Митрович	1862
125. Господин Молинелли (tenore, primo uomo)	1825/1826
126. Господин Монари Франческо (tenore, primo uomo)	1824
127. Господин Moriani Napoleon (tenore primo)	1854
128. Мадам Moriani	1853
129. Мадам Monticelli (Catarina? soprano)	1831
130. Господин Montovani Giovanni (tenore, impresario)	1809–1823
131. Господин Морелли	1862
132. Господин Моранди (капельмейстер, скрипач)	1823

N

133. Господин Naudin Emile	1853
134. Мадам Naudin	1852
135. Мадемуазель Neumann	1839
136. Мадам Nissen-Saloman	1850–1852

I, O, P

137. Oliva-Pavani	1852
138. Господин Padilla	1861
139. Господин Palmieri Tito	1854
140. Pancani (Giovanni-Battista? tenore)	1851, 1852
141. Мадемуазель Pateri Carolina (soprano primo)	1836
142. Господин Patti (Salvatore? tenore primo)	1834
143. Мадам Patti-Barilli (Caterina? mezzosoprano)	1834
144. Госпожа Patti Carlotta	1869
145. Мадам Pellegrini	1850, 1851
146. Господин Perelli	
147. Мадемуазель Pernet Adèle	
148. Господин Placci	1849, 1854
149. Господин Pompeiano	1846
150. Мадемуазель Pozzi Virginia	1858
151. Господин Pozzolini	1854

R

152. Мадам Rommacini (Rammacini)	1850, 1853
153. Мадам Ronzi de Begnis Giuseppina (soprano, prima donna)	1844
154. Ronconi	1851
155. Мадам Ricci	1847
156. Ricci Ferdinando (капельмейстер, композитор)	1834? — до 1838
157. Ricci Luigi (капельмейстер, композитор)	1844
158. Мадам Riccardi-Moriconi A. (contralto, prima donna)	1823–1831
159. Мадам Ринальди (soprano, prima donna)	1825/1826
160. Ronconi Sebastiano (baritono)	1851–1852
161. Господин Rokitanski	1857
162. Ruis Luigi	1854

S

163. Мадам Sacca	1844
164. Мадемуазель Scalese	1846
165. Мадам Scheggi	1852
166. Господин Scheggi Giuseppe (primo basso comico)	1852
167. Господин Scichitas Proteo (tenore)	1809 — умер в нояб. 1816
168. Мадам Solieri (Salieri)	1853
169. Мадам Solmi	1853
170. Мадам Sicorsca-Moriani	1853–1854
171. Господин Stecchi-Botardi	1850

Т

172. Мадемуазель Тальяна _____ 1862, 1863
 173. Мадемуазель Tassistro (soprano, prima donna) _____ 1834–1836
 174. Мадемуазель Tilli V. _____ 1862
 175. Господин Tosi _____ 1834–1835

U,V,Z

176. Мадам Ugolini _____ 1848
 177. Мадам Venturi _____ 1836, 1838, 1840
 178. Мадемуазель Vernet (prima donna assoluta) _____ 1844
 179. Господин Viani Marco (tenore) _____ 1850, 1851, 1853
 180. Мадам Висконти _____ 1823
 181. Господин Vitali _____ 1846, 1850
 182. Zacchi _____ 1852–1853
 183. Мадам Zamboni (soprano) _____ с 1809
 184. Мадемуазель Zamboni Gustavina _____ с 1809
 185. Господин Zamboni Giacomo (basso buffo, impresario) _____ 1809–1819
 186. Господин Zamboni Luigi (basso-baritono) _____ 1819
 187. Господин Занотти Анджело _____ 1838

Список сокращений

- СПб вед. — Санктпетербургские ведомости. СПб. 1728–1918.
 SPbZ — St. Petersburger Zeitung. SPb. 1818–1907.
 БАН — Библиотека российской академии наук (Петербург)
 ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва)
 КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Петербург)
 НБУВ — Национальная библиотека Украины им. В. И Вернадского
 МБСПбФ — Музыкальная библиотека Санкт-Петербургской филармонии (Петербург)
 МГК — Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва)
 ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Петербург)
 ОНиЗ РНБ — Отдел нот и звукозаписей Российской национальной библиотеки (Петербург)
 ОНиЗ РГБ — Отдел нот и звукозаписей Российской государственной библиотеки (Москва)
 РГБ — Российская государственная библиотека (Москва)
 РГИА — Российский государственный исторический архив (Петербург)
 РГВИА — Российский государственный военно-исторический архив (Москва)

Список иллюстраций

1. Александр Христофорович Востоков. Гравюра К. Я. Афанасьева. 1825 г. // Морозов А. В. Каталог моего собрания русских гравированных и литографированных портретов. Том 1. А–Г. СПб., 1912.
2. Рафаил Михайлович Зотов. Литография неизвестного автора (КР РИИИ).
3. Йозеф Вейгль. Литография Й. Крихубера (Kriehuber). 1829 г.
4. Титульный лист рукописи партитуры оперы Й. Вейгля «Юность Петра Великого» (КР РИИИ).
5. Анна Яковлевна Воробьева. Литография А. Мошарского с рисунка А. А. Умнова.
6. Елизавета Семеновна Сандунова. Литография неизвестного автора (КР РИИИ).
7. Полина Виардо. Литография Г. Шмидта (Schmidt). 1821 г. (КР РИИИ).
8. Фанни Персиани-Таккинард в роли Амины в опере В. Беллини «Сомнамбула». С портрета К. Брюллова. 1834 г.
9. Анджиолина Бозио в роли Виолетты в опере «Травиата» Дж. Верди. Литография В. Ф. Тимма (Русский художественный листок. 1859. № 13; КР РИИИ).
10. Луиджи Замбони. Литография с портрета Дж. А. Сассо (Sasso). 1801—1816 гг.
11. Луиджи Риччи. Литография А. Дотажа (Dauthage). 1858 г.
12. Тереза Брамбилла. Литография А. Морена (Maurin).
13. Ирена Сеччи-Корси. Литография К. Женуве (Genouvez). 1840 г.
14. Титульный лист издания «Венецианского карнавала» Г. В. Эрнста для скрипки и инструментального ансамбля.
15. Генрих Вильгельм Эрнст. Литография Й. Крихубера с автографом Эрнста. 1840 г.
16. Федор Богданович Гаазе. Литография неизвестного автора (КР РИИИ).
17. Нотный автограф С. Борер в альбоме А. С. Даргомыжского. Фрагмент фортепианной пьесы. 1848 г. (ОР ИРЛИ).
18. Нотный автограф А. С. Даргомыжского в альбоме А. А. Альбрехт-Углицкой. Строка романса «Большие глаза». 1853 г. (ОР ИРЛИ).
19. Титульный лист рукописи «Мазурки» для фортепиано С. Борер с посвящением императрице Александре Федоровне (ОР РНБ).
20. Нотная страница рукописи «Мазурки» для фортепиано С. Борер (ОР РНБ).
21. Карикатура Н. А. Степанова «Славянские композиторы вдохновляются» в альбоме А. С. Даргомыжского (ОР ИРЛИ).

Указатель имен

- Адан* (Адам; Adam) Адольф Шарль — 299, 300
Адлерберг Владимир Федорович, граф — 145
Александр I, император — 36, 71, 73, 76, 82, 89, 100, 104, 107, 111, 256, 265, 266, 276
Александр II, император — 296, 318,
Александр III, император — 276
Александр III Великий (Македонский) — 36
Александра Федоровна, императрица — 120, 156, 266, 287
Алигазаки (Αλυγιάκη) А. — 46, 56
Алкан (Алькан; Alkan) Шарль Анри Валентин — 243
Альбони (Alboni) Мариэтта (настоящее имя Мария Анна Марция) — 130, 141, 148, 149, 154, 155
Альбрехт (Albrecht) — 218, 222
Альбрехт (Albrecht) Евгений Карлович — 201, 228
Альбрехт (Albrecht) Карл-Иосиф (Карл Францевич, Карл Осипович) — 218, 222
Альбрехтсбергер (Albrechtsberger) Иоганн Георг — 103
Альфатер Василий Егорович — 318
Альфатер Егор Христианович — 318, 319
Альфатер Михаил Егорович — 318
Алябьев Александр Александрович — 60–62, 65, 66, 68, 69
Амбургер (Amburger) Эрик — 277
Ангальт (Anagalt) Фридрих (Федор Евстафьевич) — 20
Ангри (Angri; D'Angri) Елена — 147, 148, 152
Андриё (Andrieux) Валери — 88, 89, 90, 94, 95
Анна Михайловна, великая княжна — 157
Антонолини (Antonolini) Фердинанд — 63, 65, 67, 269
Арнольд (Arnold) Юрий Карлович — 213, 324, 325, 327, 328, 334, 339
Арриги (Arrighi) Мариетта — 177, 178
Артемовский (Гулак-Артемовский) Семен Степанович — 143, 164
Арто (Artôt) Александр Жозеф Монтанье — 213
Асафьев Борис Владимирович — 60, 83, 69
Ассандри (Assandri) Лаура — 148, 149, 152, 157, 159
Ауэр Леопольд Семенович — 223

Баджоли (Bagioli) Антонио — 154
Байер-Тома (Beyer-Thoma) Герман — 277
Баклер Дж. — см. Buckler
Бакунин Александр Павлович — 150
Бакунина Екатерина Александровна — 154
Бакунина Екатерина Павловна — 150, 154
Бальф (Балф; Balfe) Михаил Уильям — 306
Баранкова Галина Серафимовна — 19, 37
Баратынский Евгений Абрамович — 67
Барберини (Barberini) Дина — 197
Барбьери — 199
Баренбойм Лев Аронович — 249, 251

- Барков Дмитрий Николаевич — 95, 101
 Бартолуччи (Bartolucci) — 174, 175, 177, 178
 Бах (Bach) Иоганн Себастьян — 202, 231, 234, 239, 243, 244, 246, 250, 281
 Бах (Bach) Карл Филипп Эмануэль — 284
 Баццини (Bazzini) Антонио — 203, 221
 Бахманова Елизавета — 64
 Беер (Beer) Цезарь — 214
 Белинг (Беллинг, Билинг; Behling, Belling) Генрих Август (Андрей Андреевич) — 277, 278, 280, 283, 286–288, 292, 296
 Белинский Виссарион Григорьевич — 120
 Беллини (Bellini) Винченцо Сальваторе Кармело Франческо — 135, 142, 156, 159, 160, 182, 183, 187, 189, 216, 217, 232, 236, 238, 242, 244, 247, 248, 306, 310, 311
 Бельтрами-Бароцци (Beltrami-Barozzi) Элизабетта — 184–187
 Беназе Б. — 212
 Беннати — 208
 Бенардаки Дмитрий Егорович — 243, 244
 Бендер (Bender) Игнатий — 270
 Бендер (Bender) Петр — 270
 Бендер (Bender) Франц Иосиф — 270
 Бенкендорф Александр Христофорович, граф — 145, 146
 Бенчич (Bencich) Джованни Баттиста — 192
 Бенца — 268
 Берг — 268
 Беррио (Bériot) Шарль Огюст де — 206, 225–227
 Берков Павел Наумович — 20, 37
 Берлендис (Berlendis) Эрнесто, по другим источникам Алессандро — 184, 189, 196
 Берлиоз (Berlioz) Гектор Луи — 189, 202, 204, 205, 211, 212, 218, 221, 222, 225, 227, 228, 237
 Бернард Матвей (Мориц) Иванович — 61–63, 65, 67, 70, 303
 Бертен (Berten; Bertin) Женни (Жени) — 88, 91, 92, 94
 Бертолотти (Bertolotti) — 154
 Бертон (Berton) Анри Монтан — 96
 Берфорд Татьяна Валерьевна — 205, 215, 227, 228
 Бетховен (Beethoven) Людвиг ван — 71, 82, 87, 103, 105, 106, 111, 188, 201, 207, 217, 221, 222, 230, 234, 239, 241–244, 246, 247, 249, 252, 293, 294, 306–308, 327
 Бецкой Иван Иванович — 20
 Бецци (Bezzi) — 181, 184
 Бешенцов-Кондаков П. С. — 125
 Бём (Böhm, Boehm) Иосиф — 205
 Бём (Böhm, Boehm) Франц — 208, 269, 308
 Бигатти (Bigatti) — 193
 Билибина Александра Яковлевна — 325, 338
 Биркина — см. Каратыгина С. В.
 Бишоп (Bishop) Анна — 133
 Блаз (Блас; Blaes) Арнольд Йозеф — 213
 Блазис (Blasis) Карл — 265, 273

- Бобров Семен Сергеевич — 24, 38
 Бодрийяр (Baudrillard) Жан — 42, 57
 Божерянов Иван Николаевич — 254, 270, 273
 Бозио (Bosio) Анджиолина — 65, 132, 137, 148, 155, 157, 161
 Бокка (Бокко; Восса) Эвазио — 148, 149, 151, 152
 Бокка-Бадати (Восса-Badati) Вирджиния — 195
 Бокса (Bochsa) Робер Никола Шарль — 133
 Болин (Bolin) Генрих — 294
 Болховитинов Евфимий Алексеевич — см. Евгений
 Бонне (Bonnet) Генриетта — 92
 Бонолла — 148, 151
 Борер (Bohrer) Антон — 230, 231, 234, 236, 237, 240, 241, 243
 Борер (Bohrer) Максимилиан — 230
 Борер (Bohrer) София — 229-254
 Борецкий (Пустошкин) И. П. — 122
 Бориони (Borioni) — 151
 Бородина А. — 330, 332, 338, 339
 Бороздна Иван Петрович — 183
 Борн Иван Мартынович — 24, 37
 Борси (Borsi) Карл — 134
 Боте — 114
 Боткин Василий Петрович — 247
 Бортнянский Дмитрий Степанович — 50, 312
 Боффо (Boffo) Франческо (Франц Карлович) — 176
 Брамбилла (Brambilla) Анна — 196
 Брамбилла (Brambilla) Джузеппина — 195, 196
 Брамбилла (Brambilla) Мариэтта — 195
 Брамбилла (Brambilla) Тереза — 174, 195, 196, 197
 Брамбилла-Понкьелли (Brambilla-Ponchielli) Терезина или Тереза — 197
 Брейткопф (Брайткопф; Breitkopf) Бернгард-Теодор (Федор Иванович) — 64, 269
 Бренна (Brenna) Винченцо (Викентий Францевич) — 120
 Брюллов Карл Павлович — 324
 Брянская Анна Матвеевна — 126
 Брянский Яков Григорьевич — 117, 126
 Брянчанинов Дмитрий Александрович — см. Игнатий
 Буальдьё (Boieldieu) Франсуа-Адриен — 88, 93, 96, 97, 269, 301
 Буйи (Bouilly) Жан-Никола — 102, 102, 108
 Булахов Павел Петрович — 164
 Булгаков — 243
 Булгарин Фаддей Венедиктович — 113, 114, 128, 254, 262, 273
 Буллант (Бюлан, Бульянт, Бульянти; Bullandt, Bulant) Антон или Жан Антуан — 119
 Буль (Буль; Bull) Улле (Оле) Борнеман — 206, 209, 213, 225
 Булычева Анна Владимировна — 103, 112
 Буонаволио (Buonavoglia) Леонардо Гульельмо или Луиджи — 175, 176, 178
 Бурначчи (Burnacci) — 184
 Бутилье Каролина — 184
 Буффье Жан-Баттист — 184

- Вагнер (Wagner) Вильгельм — 202, 221, 222
 Вагнер (Wagner) Рихард — 198, 206
 Вайтцман (Weitzman, Weitzmann) Карл Фридрих — 290
 Валберхова Мария Ивановна — 118, 122
 Вальберх Иван Иванович — 125
 Вальвиль (Valville) — 93
 Василий Великий, святитель — 44, 46
 Васина-Гроссман Вера Андреевна — 59, 60, 69
 Вахтер (Wachter) Отто — 265
 Вебер (Weber) Карл Мария фон — 111, 119, 142, 155, 218, 221, 234, 242, 244, 246, 310
 Вейгль (Weigl) Анна Мария Йозефа — 103
 Вейгль (Weigl) Йозеф — 102–108, 111, 112, 119
 Вейгль (Weigl) Йозеф Франц — 103
 Вейдле Владимир Васильевич — 42
 Вейнмюллер (Weinmüller) Карл Фридрих — 111
 Вейсгербер (Weisgerber) Франц — 259
 Велле (Velle) Эрнест — 267
 Вельяминов Константин Николаевич — 323, 326, 329
 Вентури (Venturi) — 184
 Венявский (Wieniawski) Генрик (Генрих Иосифович) — 207, 252
 Вердеревская Мария Васильевна — 325
 Верди (Verdi) Джузеппе — 135
 Верстовский Алексей Николаевич — 262
 Виардо-Гарсиа (Viardot-García) Полина Мишель Фердинанд — 131, 136, 147, 152, 154, 157, 160, 162, 309
 Вигель Филипп Филиппович — 89, 92, 95, 96, 98, 101, 168, 180, 199
 Виельгорские, графы — 133
 Виельгорский Матвей Юрьевич, граф — 62, 157, 313
 Виельгорский Михаил Юрьевич, граф — 157
 Виетти (Vietti) — 151
 Вильгельм, принц Прусский — 304
 Вильде (Wilde) Роза — 270
 Вильмерс (Willmers) Родольф — 242, 243
 Висконти (Visconti) — 177
 Витали — 180
 Витгенштейн Каролина, княгиня — 239
 Витте, барон — 169
 Виханская Анна Моисеевна — 59, 60, 69
 Волков Федор Григорьевич — 220
 Волконская Зинаида Александровна, княгиня — 62, 321
 Волконский Михаил Никитич, князь — 20
 Волконский Петр Михайлович, князь — 133, 156
 Вольман Борис Львович — 76
 Вольф А. И. — 140, 141, 142, 143, 166, 173, 190, 199
 Воришек (Vorišek) Ян Вацлав — 73
 Воробьева — см. Петрова-Воробьева А. Я.
 Воронцовы, графы — 189
 Воронцов Михаил Семенович, граф — 172, 176, 189
 Воротников (Иванов) А. В. — 117–119, 121

- Востоков Александр Христофорович* — 19–37
Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич — 20, 37
Вудурис (Βουδοῦρης) Ангелос — 48
Вьетан (Vieuxtemps) Анри — 201–204, 213, 221, 225, 226
Вяземский Александр Алексеевич, князь — 20
Вяземский Петр Андреевич, князь — 95, 100, 101

Гаазе (Haase) Антонина Федоровна — 318
Гаазе (Haase) Евгения Федоровна — 318
Гаазе (Haase) Елена Федоровна — 298, 318
Гаазе (Гаас; Haase) Фердинанд (Федор Богданович) — 298–318
Гаазе (Haase) Федор Федорович — 318
Габерцеттель (Haberzettel) Иоганн Конрад Фридрих — 265, 281
Габран (Gabhrran) Иоганн — 265
Гаво (Gaveaux) Пьер — 102
Гаводан-Дюкамель (Gavaudan-Ducamel) Александрина Аделаида — 88
Гагарин Сергей Сергеевич, князь — 116
Газиелло (Gasiello) Вероника — 184
Газиелло (Gasiello) Джузеппина — 184
Газон (Gason) Мариетта — 184
Гайдн (Haydn) Франц Йозеф — 103, 108, 179, 201, 281, 283, 284, 286, 293, 308
Галевы (Halévy) Жак-Франсуа-Фроманталь-Эли — 135, 308
Галевы (Halévy) Людовик — 221
Ганеманн М. — 251, 252
Ганслик (Hanslick) Эдуард — 205
Гара (Garat) Пьер Жан — 72, 76, 80, 81
Гарсиа (Garcia) Мануэль — 154
Гассе — см. Хассе И. А.
Гаттенбергер (Hattenberger) Жан-Франсуа — 76
Гауман (Haumann) Теодор — 211, 213
Гвиди — 176
Гебхард (Gebhard) Фридрих — 270
Геденов Александр Михайлович — 132–134, 136, 140, 145–147, 151, 158
Гейне (Heine) Генрих — 201, 204, 210, 225, 226, 228
Гелинек (Gelinek) Йозеф — 265
Геллер (Хеллер; Heller) Стефан (Иштван) — 219, 234, 243
Гельд (Held) Игнац фон (Игнатий Францевич) — 64
Гендель (Händel) Георг Фридрих — 35, 36, 38, 234, 281, 282, 284, 286, 293, 294
Гензельт (Henselt) Георг Мартин Адольф (Адольф Львович) — 229, 242, 243, 313
Геништа (Еништа) Иосиф Иосифович (Осип Осипович) — 60–62
Герке (Gerke) Антон — 202, 244
Герольд (Herold) Фердинан Луи Жозеф — 142, 155
Герц (Herz) Генри (Анри) — 221, 232, 236
Геслер (Haesler, Hdssler) Иоганн Вильгельм — 64, 65, 66
Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг фон — 64
Гизе (Giese) Вильгельм — 290

- Гинзбург* Лев Соломонович — 212, 228
Гинзбург Лидия Яковлевна — 68, 69
Глебов И. — см. Асафьев Б. В.
Глинка Михаил Иванович — 52, 53, 59, 60–63, 67, 69, 113, 114, 129, 141, 143, 144, 150, 158, 159, 165, 166, 175, 189, 199, 246, 252, 323, 324, 327–329, 332, 334
Глюк (Gluck) Христоф Виллибальд — 269, 301
Гоголь Николай Васильевич — 308, 319
Гозенпуд Абрам Акимович — 88, 101, 114, 128, 204, 228
Голенищев-Кутузов Иван Логгинович — 20
Голицын Александр Николаевич — 90, 91
Гольц — 269
Гомилиус (Хомилиус; Homilius) Людвиг (Людвиг Федорович) — 279
Гомилиус (Homilius) Фридрих Христиан (Фридрих Христианович) — 217, 222
Горновский Н. А. — 180, 193, 199
Готье (Gautier) — 267
Гофман — 114
Гоцци (Gozzi) Карло — 210
Грамматин Николай Фёдорович — 24, 37
Грассини (Grassini) Джузеппина — 154
Грациани (Graziani) Винченцо — 181
Грациани (Graziani) Луи, (Луиджи? Лодовико?) — 181
Грациани (Graziani) Максимилиан — 181
Грациани (Graziani) Франческо — 181
Гретри (Grétry) Андре-Эрнест-Модест — 72, 74, 80, 85, 91, 102, 103, 106
Греч Николай Иванович — 113
Григорий Левантийский — 42
Гризи (Grisi) Джудитта — 154, 191, 206
Гризи (Grisi) Джулия — 135, 152, 154, 155, 158, 188
Гросс (Groß) Иоганн-Бенъямин — 201, 202, 221, 222, 225
Гроссман Леонид Петрович — 171, 199
Грунд (Grund) Фридрих Вильгельм — 286
Гуаско (Guasco) Карло — 151
Губарь Олег Иосифович — 170, 199
Губкина Наталья Валерьевна — 104, 112
Гугель (Gugel) Генрих — 269
Гульельми (Guglielmi) — 177
Гумбин Петр Иванович — 164, 323
Гуммель (Hummel) Иоганн Непомук — 73, 269, 270, 300, 308
Гусев Виктор Евгеньевич — 25, 37
Гуно (Gounod) Шарль Франсуа — 188
Гусятников Петр Михайлович — 100

Даваллон — 178
Давид (David) Фелисьен Сезар — 244
Дазенкур (Dazincourt, наст. имя и фамилия Альбуи Жозеф Жан Батист) — 97
Далейрак (Dalayrac, d'Alayrac) Никола-Мари — 97

- Дальмас* (Dalmas) Оноре Жозеф — 301
Далль'Окка (Dall'Osca) Доменико — 260
Дамке (Damcke) Бертольд — 201, 219, 231, 241, 243, 245, 246, 250, 252, 290
Данилов Кирша — 27, 29, 38
Данилова — 269
Даргомьжская Мария Борисовна — 331
Даргомьжская Софья Сергеевна — 331
Даргомьжская Эрминия Сергеевна — 331
Даргомьжский Александр Сергеевич — 60–62, 68, 249, 313, 314, 321–339
Даргомьжский Сергей Васильевич — 322, 331
Девитте (Дё Витт, де Витт) Николай Петрович — 204
Дезиро — 177, 184
Делазари (Де Лазари) Константин Николаевич (по сцене Константин) — 323, 330, 331
Дельвиго Антонио — 184
Дельвиг Антон Антонович — 321
Демидов Степан Васильевич — 330
Ден (Dehn) Зигфрид Вильгельм — 53
Державин Гавриил (Гаврила) Романович — 318
Дерфельд (Дерфельдт; Derfeld, Derfeldt, Doerffield, Dörffield) Антон — 61, 259, 270
Дерфельд (Дерфельдт; Derfeld, Derfeldt, Doerffield, Dörffield) Антон Антонович (сын) — 311, 312
Дёлер (Деллер; Döhler) Теодор — 207, 212, 234, 243
Джакомелли (Giacomelli) Дж. — 154
Джентилли (Gentili) Пьетро — 184
Джервази Луиджи — 196
Джиани (Giani) Джан-Баттисто — 184
Джиральдони (Giraldoni) — 186
Джиули-Борси (Giuli-Borsi) Тереза де — 134–136, 194
Дидло (Didelot) Шарль (Карл) Луи Фредерик — 124, 158
Дмитревский Иван Афанасьевич — 20
Дмитриев Иван Иванович — 24, 38, 64, 318
Дмитриев Юрий Арсеньевич — 254, 258, 267, 273
Доброхотов Борис Васильевич — 62, 69
Долгоруков Павел Иванович, князь — 265
Долгушина Марина Геннадьевна — 59, 202, 228, 321, 339
Доминичис (Dominicis) Жан-Батист — 64, 65, 66
Домонтович В. — 180
Доницетти (Donizetti) Доменико Газтано Мариа — 102, 135, 159, 160, 162, 177, 179, 181, 182, 192, 195, 196, 238, 242, 306, 311, 312
Драйден (Dryden) Джон — 35, 36
Драке Людвиг (Людвиг Иванович) фон — 318
Драке Людвиг Людвигович фон — 318
Дрейшок (Dreyschock) Александр — 212, 229
Дубельт Леонтий Васильевич — 147
Дубровин — 124
Дункель (Dunkel) Франц — 267
Дурандина Елена Евгеньевна — 59, 60, 69

Дюгазон (Dugazon) Жан-Батист (настоящее имя и фамилия Гурго Анри) — 89

Дюгазон (Dugazon) Луиза — 88

Дюлькен (Dülken) Луиза — 230

Дюлькен (Dülken) Фанни (Франциска) — 230

Дюмушель (Dumouchel) — 95

Дюр Николай Осипович — 119, 308

Дюссек (Душек; Дусик; Dussek, Dušek; Dusik) Ян Ладислав — 65, 79

Евгений (Болховитинов), митрополит — 21

Екатерина I, императрица — 103, 106

Екатерина Михайловна, великая княгиня — 275, 276, 279

Екатерина Павловна, великая княгиня — 64

Елизавета Алексеевна, императрица — 104, 111, 112, 150

Енгальчев Афиноген — 145–147

Жерве Николай Петрович — 315, 319

Жилинская Софья Михайловна — 279

Жихарев Степан Петрович — 89, 94, 95, 99, 101, 143, 182, 200

Жорж (George; наст. имя и фамилия Маргарита Жозефина Веймер; Weimer) — 91, 93, 94

Жуковский Василий Андреевич — 36, 37, 63

Жульен Иосиф — 190

Журавлев Михаил — 259, 260, 265

Заал (Saal) Игнац — 111

Замбони (Дзамбони; Zamboni) Густавина — 172, 173, 177, 183

Замбони (Дзамбони; Zamboni) Джакомо Филиппо — 170–173, 177

Замбони (Дзамбони; Zamboni) Джованни — 171

Замбони (Дзамбони; Zamboni) Луиджи, Лодовико — 171–174

Замбони-Реморини (Дзамбони; Zamboni-Remorini) Джузеппина — 172

Захаров Николай Владимирович — 20, 37

Зейфрид (Зайфрид; Seyfried) Игнац Ксавер фон — 205

Золотницкая Любовь Михайловна — 70, 71, 80

Зонтаг (Zontag; в замужестве графиня Росси; Rossi) Генриетта — 62

Зотов Рафаил Михайлович — 116–119, 121, 123–126, 128, 159, 166

Иванов В. М. — 104, 105, 112

Иванов Михаил Михайлович — 135, 148, 151, 166

Иванов Николай Кузмич — 162

Игнатий Антиохийский — 44

Игнатий (Брянчанинов), архимандрит — 42, 50–52, 54, 55

Изуар (Isouard) Никола (Николо) — 100, 117

Иоахим (Joachim) Йозеф — 203, 207, 208, 222

Кавос (Cavos) Катарина Камилло (Катерина Альбертович) — 93, 116, 119, 124, 125, 142, 156, 158, 265, 269, 308

Казасси (Casassi) Антонио — 120, 171, 173

Кандинский Алексей Иванович — 129, 166

Калькбреннер (Kalkbrenner) Фридрих Вильгельм Михаэль — 232, 233

- Кальмари* (Calmari) Розалинда — 184
Караджич Вук Стефанович — 24, 26
Карамзин Николай Михайлович — 35, 37, 318
Каратыгин Петр Андреевич — 118
Каратыгина Александра Михайловна — 308
Каратыгина Софья Васильевна (урожденная Биркина; по сцене Каратыгина-«меньшая») — 118, 119, 121–124, 155, 156
Карафа ди Колобрано (Carafa di Colobrano) Микеле Энрико — 118
Кардани — 177
Кармалина Любовь Ивановна — 325
Кастеллан (Кастеллани; Castellan) Жанна Анаис — 131, 132, 151, 154,
Кастриото-Скандербек Владимир Георгиевич, князь — 323, 325, 337
Каталани (Catalani) Аделина — 177, 178, 183
Каталани (Catalani) Анджелика — 97, 177
Каталани (Catalani) Гульельмо — 177
Кацанов Я. С. — 173, 183, 196, 200, 239, 252
Кашин Николай Павлович — 171, 174, 200
Квадро (Cuadro) Анджело — 177
Келдыш Юрий Всеволодович — 114, 129, 166
Кенигсберг Алла Константиновна — 35, 39
Керубини (Cherubini) Луиджи Мария Карло Зенобио Сальваторе — 92, 97, 119, 231, 249, 260, 269, 293
Киарини (Chiarini) — 267
Кириллина Лариса Валентиновна — 35, 38
Клапаред (Claparède) Жан — 93
Клементи (Clementi) Муцио — 79, 233
Клопшток (Klopstock) Фридрих Готлиб — 30
Ключарев Фёдор Петрович — 28
Кнехт (Knecht) Франц — 202
Княжнин Яков Борисович — 119
Ковалев Константин Петрович — 21, 38
Козловский Юзеф (Иосиф; Осип Антонович) — 265, 269
Козодавлев Осип Петрович — 279
Колесов Владимир Викторович — 19, 38
Колошин — 123
Комисаренко Светлана Сергеевна — 321, 322, 339
Компанейский Николай Иванович — 315, 319
Константин Павлович, великий князь — 120, 299, 300
Константинова Марианна Александровна — 161
Контини (Contini) Гаэтано — 184, 187
Контини (Contini) Каролина — 184
Контский (Kątski) Аполлинарий — 209
Коппини (Coppini) — 181, 184
Копьев — 332
Корбелла (Corbella) Клаудиа — 184
Корженьяну Т. В. — 60, 69
Корзухин И. А. — 331, 336, 337, 339
Корне (Cornet) — 292
Коровин Владимир Леонидович — 24, 38
Королев — 266

- Короновский И. — 241, 242, 252
 Котцебу (Kotzebue) Август Фридрих Фердинанд фон — 116
 Кочубей Виктор Павлович, князь — 277
 Крамер (Cramer) Иоганн Баптист — 79, 233, 234
 Крейцер (Kreutzer) Родольф — 230, 269
 Кремон (Kremon) — 270
 Крешентини (Crescentini) Джироламо — 188
 Кристева (Кръстева) Юлия — 42, 44
 Крылов Иван Андреевич — 257
 Кукольник Нестор Васильевич — 324, 327
 Кукольник Платон Васильевич — 327, 328
 Кулак (Kullak) Теодор — 229
 Кутузов (Голенищев-Кутузов) Михаил Илларионович, светлейший князь — 64
 Кушелев-Безбородко Григорий Александрович, граф — 219
 Кэри (Кери; Carey) Генри — 36
 Кюи Цезарь Антонович — 335, 336, 339
 Кюн (Kühn) Карл — 201
- Лабицкий (Labitzky) Йозеф — 311
 Лаблаш (Lablache) Луиджи — 152, 188, 195, 206
 Лабынцев Юрий Андреевич — 24, 38
 Лагруа (Ла Гтуа; La Grua) Эмилия — 131, 132, 145, 148, 157
 Лакост (Lacoste) И. — 265
 Ламартин (Lamartine) Альфонс де — 219
 Ламберт (Lambert) Иосиф Карлович — 266
 Ланжерон Александр Федорович, граф — 176
 Ларош (Laroche) — 93
 Ласковский Иван Федорович — 67
 Ласточкина Елизавета Павловна — 143, 166
 Лауб (Laub) Фердинанд — 203
 Лакхнер (Lachner) Франц — 310
 Лачинио — 187
 Лебедев Петр Семенович — 308, 319
 Лебедева — 118
 Лебедева Е. — 122
 Леблан (Leblan) — 95
 Лебрун (Lebrun) София — 230
 Левашев Евгений Михайлович — 60, 69
 Левашева Ольга Евгеньевна — 59, 61, 69, 129, 166
 Леман (Lehman) Христиан — 267
 Ленский Дмитрий Тимофеевич — 117
 Леон (Leon) Фанни — 187, 189, 190
 Лефорт (Le Fort) Франц Яков (Франц Яковлевич) — 103
 Лидесдорф (Leidesdorf) Максимилиан Йозеф — 73
 Линари (Linari) Клементина — 177
 Линберг Елена Ивановна — 300, 317
 Липиньский (Липинский; Lipiński) Кароль Юзеф — 213
 Лист (Liszt) Ференц (Франц) — 70, 202, 212, 214, 220, 225, 227, 231, 234–236, 238–248, 250, 252, 253, 293

- Лисова* Нина Александровна — 20, 38
Лихтенштейн (Lichtenstein) Карл Август — 102
Лоди (Лодий) Андрей Петрович — 314
Лонгенгаузен — 114
Лорцинг (Lortzing) Альберт — 102
Лосский Владимир Николаевич — 43, 44
Львов Алексей Федорович — 51, 52, 211, 304, 307, 314–317
Львов Николай Александрович — 25, 26, 38
Любомудров Марк Николаевич — 20, 38
Людовик XVI, король — 103
Лядов Константин Николаевич — 324
Ляпунов Сергей Михайлович — 63
- Майер* (Mayer) Карл (Шарль) — 269
Майседер (Майседер, Мейседер; Mauseder) Йозеф — 73, 205, 214, 227
Малибран (Malibrán) Мария — 159
Манджиамели (Mangiamele, Mangiameli) Вито — 233
Манн Ипполит Александрович — 246, 249, 252
Маньяни — 181
Мара (Mara) Гертруда Элизабет — 97
Марини (Marini) Джузеппе — 177, 184, 190
Марио (Mario) Джованни — 152, 190, 194
Мария-Антуанетта, королева — 103
Мария Бургундская, герцогиня — 105
Мария Николаевна, великая княжна — 204, 278
Мария Федоровна, императрица — 65
Маррас (Marras) Джачинто — 187, 188, 189, 190
Мартен-Фюжье Анна — 152, 166
Мартынов И. И. — 97
Мартынович — 187
Маски (Maski) Август — 265
Маурер (Maurer) Александр — 202
Маурер (Maurer) Всеволод — 202
Маурер (Maurer) Людвиг Вильгельм — 201, 202, 204, 218, 230, 308
Маффеи (Maffei) (сопрано) — 187
Маффеи (Maffei) (контральто) — 174
Маффеи-Феста (Maffei-Festa) Франческа — 174, 175
Машевский Генрих Павлович — 336, 339
Мегюль (Méhul) Этьенн Никола — 97, 102
Медведев И. П. — 55
Меес (Месс; Mees) Анри — 92
Меес (Месс; Mees) Мария — 92
Мезьер (Mesièrre) Франсуа [младший] — 95
Мейер (Meyer) Леопольд фон — 234, 243, 244
Мейер (Майер; Meyer) Эрнст — 278, 279, 288, 290, 292
Мейербер (Meyerbeer) Джакомо — 102, 155
Мендельсон (Мендельсон-Бартольд; Mendelssohn-Bartholdy) Якоб
 Людвиг Феликс — 201, 212, 218, 220, 239, 240, 242, 243, 284, 293, 294, 295

- Мерелли (Merelli) Бартоломео — 151
 Меркаданте (Mercadante) Джузеппе Саверио — 308
 Мерлен Мария, графиня — 152
 Мес (Mes) Анжелика — 269
 Миллер Любовь Федоровна — 338
 Миллер-Бендер (Müller-Bender) Луиза — 270
 Милорадович Михаил Андреевич — 277
 Мильдер-Хауптманн (Milder-Hauptmann) Анна Паулина — 111
 Мильштейн Яков Исаакович — 246, 252
 Михаил Павлович, великий князь — 156, 302, 304, 305
 Михайлов Андрей Александрович — 313, 319
 Мокас Александра Николаевна — см. Пургольд А. Н.
 Молинелли (Molinelli) — 177
 Монари (Monari) Каролина — 177, 179
 Монари (Monari) Франческо — 177, 178, 179, 180
 Монготье (Montgautier) — 92
 Монтичелли (Monticelli) — 177, 187
 Монтичелли (Monticelli) Катарина — 180
 Монтовани (Montovani) Джованни — 170, 172
 Монюшко (Moniuszko) Станислав — 229
 Мориани (Moriani) Наполеон — 162, 194
 Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей — 71, 72, 76, 77, 80, 160, 163, 201, 202, 215, 218, 220, 221, 260, 269, 231, 242, 243, 244, 284, 301
 Мошелес (Moscheles) Игнац (Исаак) — 73, 233
 Музычук Татьяна Федоровна — 36, 38, 303, 314, 319
 Муравьев Владимир Брониславович — 21, 37, 321, 322, 339
 Мусин-Пушкин Алексей Иванович, граф — 21
 Мусина-Пушкина Эмилия Карловна, графиня — 334
 Мусоргский Модест Петрович — 198
 Мюллер (Müller) Август — см. Müller A.
 Мюллер (Müller) Э. Теодор — 289, 290
 Мятлева Прасковья Ивановна — 202, 214, 219

 Наполеон I, император — 36, 94, 104, 299
 Нарышкин Александр Львович — 89, 90, 91, 94, 99, 116
 Нарышкин Дмитрий Львович — 73
 Нарышкина Мария Антоновна — 73, 74, 75, 76, 78, 80, 81
 Натансон Владимир Александрович — 247, 252
 Науманн (Naumann) Иоганн Готтлиб — 281
 Негри Цезарио — 176
 Нейком (Neukomm) Сигизмунд фон — 65, 182
 Неккер (Necker) Жак — 103
 Ненчини (Nencini) Антонио — 154
 Николаев А. Н. — 333
 Николай I, император — 120, 132, 133, 156, 163, 256, 266, 277, 287, 293, 302, 305, 306, 311, 313
 Николай II, император — 276
 Никольский Федор Калинович — 323, 324
 Ниссен-Саломан (Nissen-Saloman) Генриетта — 149, 194

Ноден (Naudin) Эмиль — 194, 196

Норов Николай Николаевич — 67

Обер (Auber) Даниэль Франсуа Эспри — 102

Обресков Алексей Михайлович — 20

Огаркова Наталия Алексеевна — 111, 112, 130, 166, 319

Одоевский Владимир Федорович, князь — 114, 129, 143, 159, 162, 166, 173, 281, 293, 296, 308, 309, 314, 319, 321

Ожегов Сергей Иванович — 255, 273

Озеров — 149

Озеров Владислав Александрович — 20, 124

Ольга Николаевна, великая княжна — 278

Опочинин Алексей Петрович — 324

Опочинин Владимир Петрович — 323, 324, 329, 338

Орлов — 290

Орлов Владимир Николаевич — 23, 36, 38

Орсини (Orsini) — 268

Ортиг (D'Ortigue) Жозеф Луи — см. *Ortigue*

Остен-Сакен Иоганн Рейнгольд (Христофор (Христиан) Иванович) фон дер — 19

Остенек Александр Вольдемар — см. *Востоков*

Павани — 196

Павел I, император — 90

Павлицева Ольга Сергеевна — 334

Паганини (Paganini) Никколо — 188, 201, 204–210, 215, 217, 223, 224, 226, 227, 232

Паизиелло (Paisiello) Джованни — 205

Палестрина (Palestrina) Джованни Пьерлуиджи — 188

Палий Елена Николаевна — 322, 340

Панаева Авдотья Яковлевна — 117, 140, 141, 166

Панкани (Pancani) Джованни Баттиста — 194

Панчулидзе Сергей Алексеевич — 303, 320

Пападопулос (Παπαδοπούλου) Г. — 49

Пари (Парис; Paris) Гийом Алексис — 265

Паста (Pasta) Джудитта Анжиола Мария Констанца — 132, 133, 159, 183

Патери (Pateri) Каролина — 184

Патти (Patti) — 181

Патти (Patti) Аделина — 182

Патти (Patti) Карлотта — 195

Патти (Patti) Сальваторе — 181, 182

Патти-Барилли (Patti-Barilli) Катерина — 181, 182

Пачини (Pacini) Джованни — 192

Пашкевич Василий Алексеевич — 21

Паэр (Paer) Фердинандо — 176, 179

Пекелис Михаил Самойлович — 62, 69, 314, 320

Перле (Perlet) — 93

Персиани (Persiani) Фанни — 195, 206, 355

Перуцци — 143

- Перфильев* — 124, 125
Петров Осип Афанасьевич — 114, 119, 121, 124, 141, 142, 153, 164, 308, 323, 325
Петрова Анна Яковлевна (Петрова-Воробьева) — 114, 130, 139, 140–144, 149, 152, 153, 155–159, 161, 162, 164–166, 323
Петрова Галина Владимировна — 202, 228
Петрова Анфиса Николаевна — 143
Петровская Ира Федоровна — 20, 37, 39, 114, 117, 129, 138, 150, 158, 166, 254, 257, 273, 274, 296, 297
Петрушанская Елена Михайловна — 172, 173, 200
Пеццола Джироламо — 173
Пётр I, император — 29, 102, 103, 104, 106, 107
Пиксис (Pixis) Иоганн Петер — 236
Пиччинни — 92
Платанд (Platande) Шарль Анри — 88
Платонова Юлия Федоровна — 323, 325
Плейель (Pleyel) Мари Фелисите Дениз (Камилла) — 245
Плетнева Екатерина Васильевна — 22, 39
Поллерт (Pollert) Каролина — 308
Полторацкий Александр Александрович — 154
Понкьелли (Ponchielli) Амилькаре — 197
Попов Михаил Васильевич — 27, 39
Прач Иван (Ян Богумир) — 25, 26, 38
Прингос (Πρίγγος) Константин — 46, 48
Приказчикова Елена Евгеньевна — 20, 39
Прозоровский Александр Александрович — 20
Промбергер (Promberger) Иоганн — 221, 223
Протопопов Владимир Васильевич — 23, 39
Прох (Proch) Генрих — 221
Пружанский Аркадий Михайлович — 142, 167
Прюм (Prume) Франсуа Гюбер — 219, 225, 226
Пуаро (Poireau) Огюст (Август Леонтьевич) — 121
Пугачева Алла Борисовна — 199
Пургольд В. Ф. — 331
Пургольд Александра Николаевна — 328, 333
Пургольд Надежда Николаевна — 328, 329, 333, 335, 340
Путилов Борис Николаевич — 28, 39
Пушкин Александр Сергеевич — 23, 37, 39, 150, 168, 334, 339
Пыляев Михаил Иванович — 254, 261, 273
Пытин Александр Николаевич — 23, 39
Пьятти (Piatti) Альфредо Карло — 207

Раабен Лев Николаевич — 203, 205, 206, 228
Радзишевский П. И. — 323
Раку Марина Григорьевна — 159, 160, 161, 167
Раль (Ралль; Rall) Фридрих фон (Федор Александрович) — 311
Рамлер (Ramler) Карл-Вильгельм — 35
Рамниту (Ramnitz) И. — 265
Резвой (Резвый) Модест Дмитриевич — 283
Рейсигер (Reissiger) Карл Готтлиб — 284, 287

- Рено Ж. — 171
 Репнин Петр Иванович, князь — 20
 Рерих Константин Федорович — 277
 Рерих Николай Константинович — 277
 Ржевуская — 170
 Риккорди-Морикони (Riccardi-Moriconi) Аделаида — 177, 180, 181, 183, 186
 Риман (Riemann) Карл Вильгельм Юлиус Гуго — 289, 297
 Римская-Корсакова Надежда Николаевна — см. Пургольд
 Ринальди (Rinaldi) Аделаида — 177
 Ринальди (Rinaldi) Антонио — 120
 Рихтер (Richter) Карл — 259
 Риччи (Ricci) Луиджи — 190, 191, 192
 Риччи (Ricci) Федерико — 191
 Риччи (Ricci) Фердинандо — 191
 Розанов Александр Семенович — 63, 128, 157, 160, 167
 Розанов Иван Васильевич — 83
 Розен Андрей Евгеньевич, барон — 20
 Ройzman Леонид Исаакович — 282, 297
 Роллер (Roller) Андреас Леонгард (Андрей Иванович) — 244
 Романи (Romani) Феличе — 189
 Ромберг (Romberg) Бернхард Генрих — 212
 Ронкони (Ronconi) Джорджо — 194
 Ронкони (Ronconi) Доменико — 194
 Ронкони (Ronconi) Сальваторе — 196
 Ронкони (Ronconi) Себастьяно — 194
 Ронци де Беньи (Ronzi de Begnis) Джузеппе — 190
 Ронци де Беньи (Ronzi de Begnis) Джузеппина — 190, 192
 Росси (Rossi) Карл (Карл Иванович) — 120
 Россини (Rossini) Джоаккино Антонио — 72, 74, 80, 119, 124, 130, 141, 142, 154–156, 159, 160, 171, 178–181, 183, 214, 217, 238, 242, 260, 269, 270, 307, 308, 309, 310, 329
 Рубини (Rubini) Джованни Баттиста — 152, 159, 162, 163, 188, 206, 223
 Рубинштейн Антон Григорьевич — 249, 251
 Румянцев Николай Петрович — 21, 29
 Румянцев Петр Александрович — 20
 Рыжкова Наталья Александровна — 71
 Рылеев Кондратий Федорович — 20

 Сальви (Salvi) Лоренцо — 151
 Сальери (Salieri) Антонио — 104
 Сальникова Ольга Викторовна — 60, 68, 69
 Самойлов Василий Михайлович — 119, 121, 125, 142
 Самойлова — 119, 221
 Самойлова Софья Васильевна (Самойлова 1-я) — 121
 Сандунова Елизавета Семеновна — 92, 93, 137, 138, 139
 Сапиенца (Sapienza) Антонио — 158
 Сапонов Михаил Александрович — 97, 101
 Сарато — 187

- Саренко В. С. — 330
 Сафо (Сафо; Σαφώ) — 63, 64
 Сартори (Sartori) Клаудио — 171, 200
 Свитен (Swieten) Готфрид ван — 103, 104
 Семенова (по сцене Семёнова-младшая) Нимфодора Семеновна — 137, 138, 139
 Сен-Леон (Saint-Leon) Ж. — 94, 98, 100
 Сентон (Sainton) Проспер Филипп Катрин — 203
 Серафини (Serafini) — 267, 268
 Серве (Servais) Адриен Франсуа — 214
 Серегина Наталья Семеновна — 19, 23, 39
 Серов Александр Николаевич — 164, 202, 203, 228, 324, 327, 331, 334, 337, 340
 Сесси (Sessi) Марианна — 97
 Сеччи-Корси (Sècci-Corsi) Ирена — 192
 Сивори (Sivori) Эрнесто Камилло — 210, 211, 213
 Скавронская Марта — см. Екатерина I
 Скалезе (Scalese) — 195
 Скальковский Аполлон Александрович — 168, 170, 177, 178, 200
 Скеджи (Scheggi) Джузеппе — 194, 196
 Собинов Леонид Витальевич — 316
 Соколов Владимир Тимофеевич — 323, 325, 326, 331, 334, 335, 340
 Соколов Г. — 237
 Соловьев Николай Феофемтович — 315, 316, 317, 320
 Соловьева Александра Францевна — 189
 Сорон — 193
 Сосницкий Иван Иванович — 117
 Спонтини (Spontini) Гаспаре Луиджи Пачифико — 137, 259
 Срезневский Вячеслав Измайлович — 23, 39
 Срезневский Измаил Иванович — 23, 39
 Ставицкий Максим Федорович — 100
 Станица (Στανίτσα) Фрасивулос — 47
 Старикова Людмила Михайловна — 20, 39, 40
 Стасов Владимир Васильевич — 210, 228, 324, 331
 Стауд (Staudt) Адриен — 65
 Стелловский Федор Тимофеевич — 67
 Степанов Матвей — 152
 Степанов Николай Александрович — 324
 Степанов Петр Александрович — 329, 340
 Степанова Мария Матвеевна — 114, 139, 140, 144–147, 149, 152, 153, 155, 156, 158–165, 167
 Стефани — 267
 Стефаниди (Στεφανίδη) В. — 49
 Столпянский Петр Николаевич — 254, 256, 262, 265, 273
 Столыпин Петр Аркадьевич — 318
 Страдивари (Страдивариус; Stradivari) Антонио — 215
 Струйский Дмитрий Юрьевич (Трилунный) — 334
 Сумароков Александр Петрович — 20, 23, 24, 37
 Сычев Игорь Олегович — 265, 268, 273

- Тамбурины* (Tamburini) Антонио — 188, 195
Таккинарди (Tacchinardi) Никколо — 154
Тальберг (Thalberg) Сигизмунд — 212, 229, 233, 234, 236, 243, 248
Танеев С. В. — 129, 134
Тассистро (Tassistro) — 181, 183, 184
Творогов Олег Викторович — 24, 40
Терций — 268
Тёнфер (Töpfer) Карл — 117
Тизенгаузен Василий Карлович — 20
Титов Михаил Алексеевич — 61
Титов Николай Алексеевич — 61, 62, 68 327, 340
Тобер — 243
Този — 174, 177, 181–183
Този (Tosi) Доменико — 175, 179
Тома де Томон (Thomas de Thomon) Жан Франсуа — 168
Тредиаковский Василий Кириллович — 23, 24, 40
Трейбут, майорша — 19
Трейчке (Treitschke) Георг Фридрих — 105, 106, 107, 111, 112
Туманский Василий Иванович — 181, 200
Турилов Анатолий Аркадьевич — 24, 40
Турниер (Turnier) Аделаида — 268
Турниер (Turnier) Жак — 120, 267
Турниер (Turnier) Луиза — 268
Турчанинов Петр Иванович, протоирей — 52, 312,
Тюфякин Петр Иванович, князь — 138
- Фабри* (Fabri) — 181, 184
Фароли М. — 168
Федосеев Иван Сергеевич — 36
Ферзинг (Fersing; Versing) Вильгельм — 212, 215–217, 219, 221
Ферлендис (Ferlendis) Анжело — 269
Ферлотти (Ferlotti) Сантина — 195
Филис (Philis) Жан Батист — 88
Филис-Андриё (Philis-Andrieux) Жанна Варвара (Жаннетта) — 88–101, 269
Филис (Philis) Жени (Евгения Петровна) — 95, 269
Фильд (Field) Джон — 70, 71
Финарди (Finardi) — 267, 268
Финдейзен Николай Федорович — 88, 89, 96, 101, 263, 298–300, 311, 313, 314, 316, 317, 320
Фиораванти (Fioravanti) Валентино — 124, 155
Фитингоф-Шель Борис Александрович, барон — 323, 325
Флориан (Florian) Жан-Пьер Клари де — 64, 65
Фокаеас (Φωκαεας) Феодор — 49
Фольвейлер (Vollweiler) Карл — 202, 221
Фомин Евстигней Ипатович — 21
Форти (Forti) Антон — 111
Франк (Franke) Карл — 206, 219, 221
Фреццоллини-Поджи (Frezzolini-Poggi) Эрминия — 134, 135, 154
Фридрих Вильгельм, принц Прусский — 99

Фу́ро (Furo) Батист — 267
 Фьори́ни (Fiorini) Франческо — 177
 Фьораванти (Fioravanti) Джузеппе — 178, 195
 Фюзи (Fusil) Луиза — 91, 99, 101

Хандошкин Иван Евстафьевич — 21, 38
 Харитонов Алексей Александрович — 323, 325, 338
 Хаслингер (Haslinger) Карл (?) — 293
 Хассе (Гассе; Hasse) Иоганн Адольф — 281
 Хвоина Ольга Борисовна — 59–61, 69
 Хвостова Анна Александровна — 323
 Хельмесбергер (Hellmesberger) Георг — 203
 Херасков Михаил Матвеевич — 20
 Хиллер (Hiller) Фердинанд — 284
 Хрисанф, митрополит — 42
 Христиани (Christiani) Луиза — 212, 219, 220
 Хурмузий, хартофилакс — 42

Цельтер (Zelter) Карл Фридрих — 289
 Цилиакс (Ciliax) Август — 270
 Цингарелли (Zingarelli) Никола Антонио — 188, 269
 Цолльнер (Zollner) Карл Фридрих — 293

Чайковская Ольга Георгиевна — 20, 40
 Чапиевский Иван Матвеевич — 302, 311, 312
 Червати (Cervati) П. — 181
 Черни (Czerný) Карл (Карел) — 79, 236
 Чинизелли Гаэтано — 281
 Чихачев Михаил Васильевич — 51
 Чудинова Ирина Анатольевна — 44, 51, 54

Шаляпин Федор Иванович — 316
 Шаховской Александр Александрович — 89, 122
 Шварц (Schwarz) Антон — 213
 Шведе (Schwede) Генрих — 290
 Шевалье (Chevalier-Feicam) — 89, 96
 Шекспир (Shakespeare) Уильям — 122, 240
 Шелехова Анна Семеновна (Шелихова; по сцене Шелехова-«меньшая», «младшая») — 122, 158
 Шелехова Мария Федоровна (по сцене Шелехова-«старшая», «большая») — 118, 119, 121, 156, 308
 Шемаев Василий Антонович — 118, 119, 121, 123, 124, 308
 Шестакова Людмила Ивановна — 324, 332
 Шикинтас (Scichintas) Протео — 170
 Шиленский Иван Федорович — 265
 Шиллер (Schiller) Иоганн Кристоф Фридрих фон — 270, 284
 Шиндлер (Schindler) Вильгельм — 222
 Шиф (Schiff) Сеймур — 248
 Шляпников Василий Алексеевич — 79
 Шмидт (Schmidt) Эмиль — см. Schmidt

- Шоберлехнер* София (Софья Филипповна) — 179
Шольц Фридрих (Фёдор Ефимович) — 265
Шонберг (Schonberg) Гарольд Чарльз — 214
Шоненбергер (Schonenberger) Жорж — 215
Шопен (Chopin; Szopen) Фридерик Францишек — 232–234, 238, 242–244, 246, 248, 250
Шорон (Choron) Александр Этьен — 72, 74
Шпор (Spohr) Людвиг — 97, 216, 284, 293
Шрейнцер (Schreinzer) Матиас — 270
Штейбельт (Steibelt) Даниэль Готлиб — 65, 70–86, 97, 269
Штибер Николай Петрович — 263
Штольц (Штольцова; Stolz, Stolzová) Людмила (Лидия) — 191, 192
Штольц (Stolz) Тереза (настоящее имя и фамилия Терезина Штольцова; Stolzová) — 191, 192
Штольц (Штольцова; Stolz, Stolzová) Франциска (Фанни) — 191, 192
Штрассер (Strasser) Иоганн Георг — 265
Штукмейстер — 271
Шуберт (Schubert) Франц Петер — 188, 203, 220, 221, 238, 242, 248, 284, 293
Шувалов И. С. — 124
Шувалов Петр Андреевич, граф — 296
Шульц Александр Александрович — 298–300, 313, 316–318, 320
Шульц Александр Францевич — 298, 318
Шульц Э. — 290, 295
Шуман (Schumann) Клара Жозефина — 229, 245
Шуман (Schumann) Роберт Александер — 293
Шустов Смарагд Логинович — 120
- Щавинская* Лариса Леонидовна — 24, 38
Щербак Таисия Алексеевна — 61, 69
- Эдельсон* Евгений Николаевич — 298
Элевью (Elleviou) Жан — 88
Энгельгардт Василий Павлович — 323
Эркель (Erkel) Ференц — 236
Эрлинг Иван Гаврилович — 314
Эрнст (Ernst) Генрих Вильгельм — 200–228
Эстергази (Эстерхази; Esterházy) Николай, князь — 103
Эшенбах — 290
- Юрьян* (Jurjāns) Андрей — 279
- Яковлев* Михаил Лукьянович — 61
Яковлева — 116
Якубович Андрей Федорович — 28
Ямпольский Израиль Маркович — 205, 208, 209, 224, 228
Яненко Яков Феодосиевич — 327, 328
Яхонтов Александр Николаевич — 162, 163, 167

- Adam A.* — 299, 300, 320
Becher A. — 234, 249, 252
Berlioz H. — 234, 235, 252
Bernsdorf E. — 240, 252
Blankenburg W. — 274, 297
Brandes D. — 276, 297
Brusniak F. — 274, 297
Buckler J. A. — 131, 147, 153, 159, 167
Budden J. — 200
Busch M. — 276, 297
Dahlhaus C. — 280, 285, 293, 297
Damcke B. — 250, 252
Dawes F. — 70, 72, 76, 82
Deutch O. E. — 72, 73
Forbs E. — 200
Lingas A. — 56
Gollmick F. K. — 231, 252
Handley R. — 251, 252
Heller A. — 207–209, 228
Hopkinson C. — 73
Hust Ch. — 20–207, 209, 216, 224, 228
Jonsson L. — 179, 200
Колбин Д. — 236, 253
Legge R. G. — 187
Moser A. — 205, 207, 208, 209, 222, 228
Mueller R. Ch. — 236
Müller A. — 233, 234, 253
Müller Chr.-M. — 97, 101
Ortigue (D'Ortigue) J. — 231–233, 237, 245, 253
Pavlović K. — 276, 297
Poehl N. — 288, 290, 292, 297
Pohl C. F. — 203, 228
Preußner E. — 280, 297
Promberger J. — 246, 249, 253
Rudolph M. — 212, 228
Sartori C. — 171, 200
Schmidt E. — 288–291, 294, 295, 297
Seitz R. — 70
Staudinger H. — 289, 297
Thun H. — 204
Truhn F. H. — 234, 253
Warrack J. — 107, 112

Сведения об авторах

Елена Борисовна Воробьева — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Марина Геннадиевна Долгушина — доктор искусствоведения, доцент Вологодского педагогического университета

Жанна Викторовна Князева — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Георгий Викторович Ковалевский — кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Марианна Александровна Константинова — кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Галина Евгеньевна Лунева — выпускница факультета филологии и искусств Санкт-Петербургского государственного университета (Смольный институт свободных искусств и наук, 2009) по направлению «Музыка в системе современной коммуникации»

Андрей Александрович Михайлов — доктор исторических наук, научный сотрудник научно-исследовательского отдела (военной истории Северо-Западного региона РФ) научно-исследовательского института Военной академии Генерального штаба ВС РФ

Нина Рубеновна Мелик-Давтян — аспирантка сектора музыки РИИИ

Наталья Алексеевна Огаркова — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Галина Владимировна Петрова — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Анна Леонидовна Порфирьева — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующая сектором музыки РИИИ

Юлия Владимировна Савельева — кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного педагогического института им. А. И. Герцена

Наталья Семеновна Серегина — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Ирина Анатольевна Чудинова — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ

Дмитрий Анатольевич Шумилин — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки РИИИ

Summary

Natalia Seregina. Seregina's article «A Subject of Music in Philological and Poetic Opuses by Alexander Vostokov» is related to fundamental problem of music seen as historical and cultural phenomenon in the works by philologist, poet, and palaeographer Aleksandr Vostokov. The subject of music left a significant trace in his scientific and artistic heritage; however until now it had not been thoroughly analysed. The article views Vostokov's heritage from two basic angles: a category of 'music' as a source of old-Russian singing art; and the 'music' as the source of folk poetry, linked with live folklore singing tradition. Analysing basic works of Vostokov, Seregina identifies principles of detailed description of the monuments of old-Russian literary tradition, developed by Vostokov. She investigates his attitude towards the following aspects in research of old manuscripts, such as singing, and notation; she draws the attention of a reader to a methodology of analysis of poetical metres and styles in Russian folk singing verses; she considers the subject of music in Vostokov's poetical heritage; so forth. Another story in the article is devoted to his translation of John Dryden's ode *Alexander's Feast, or the Power of Music* to Russian; its original textual source was used by George Handel for his oratorio.

Irina Chudinova. Chudinova's article «In Search of Criteria of identity: Church Music in Saint-Petersburg and Constantinople (19th Century)» for the first time explores a complicated problem which appeared in the frames of cultural processes that took place in two Orthodox capitals in the 19th Century – the problem of maintaining credibility of music-liturgical heritage of the past in historical present, and the problem of considering the criteria of truthfulness of church music tradition. On the basis of new sources, absorbed by Russian scholarship, the author by means of comparative analysis identifies a specificity of Greek Orthodox church music tradition, which could be epitomised by the principle called 'image of sing-

ing', conveyed orally. Greeks worriedly tried to prevent its loss due to the emergence of a new method of singing notation. In addition to this, a reader will find out about new stage of considering truthfulness of church-singing tradition in Russia due to choral polyphonic style of divine service, which was formed under the influence of secular European music. The latter obtained full rights, and was fixed everywhere in a Russian temple by the mid-19th Century.

Marina Dolgushina. Dolgushina's article «Two Types of Vocal Elegy in Russia in the First Half of the 19th Century» offers an unusual interpretation of the genre of vocal elegy; for this purpose the author includes new music material in her analysis. New approach towards the specificity of the genre is propelled by author's task to solve terminological problem from the point of its 'authentic' view: how did the composers title their elegies, which words did they use, and why? To what extent authors' remarks corresponded to the canon of the genre and to the style of their works; and did these remarks reflect these parameters? The author also draws her attention to the problem of the genre itself — which amalgamated both its 'classic' exemplars (created after Mikhail Glinka's elegy «Do not tempt me»), and sophisticated elegies-hybrids (such as large elegy-ballad), that existed *inter pares*. The author takes into scholarly consideration new music material: romances-elegies by F. Antonioni, Ignats von Held, Johann Hassler, Giovanni de Dominicis. This provides the opportunity to expand existing views about multifarious 'life' of 'well-known' genre of elegy, as it was seemed before.

Nina Melik-Davtyan. Melik-Davtyan's article «Fantasia with Variations in Daniel Steibelt's Oeuvre: in Search for the Innovation» considers several problems, related to the oeuvre of the 'experimentalist' with numerous music characteristics, including music genres, art of piano performance, and a pianoforte itself. He was Daniel Steibelt, a musician and a composer, whose fate was bound to Saint-Petersburg during many years. What are peculiarities of the genre 'fantasia with variations' and composer's findings in this field, which is almost not considered by the researchers? Did Steibelt achieve any innovation in

the realm of the sound (and what way did he?), including its timbre, harmonic, textural, and technical solutions in his piano compositions? What instruments did he write for, and what did he recommend for performers? The article gives answers to all these questions, providing different historic evidence as an argument. The author had arranged thorough investigation and a search for previously unknown works of the musician; for the first time she drew her attention to the methodical work — Steibelt's *School*.

Elena Vorobieva. A portrait of French singer, who became an actual prima donna in Saint-Petersburg in the early 19th Century, is given in Vorobieva's article «Jeannette Phillis-Andrieux — prima donna of French Troupe». After she had achieved public recognition and favourable attitude to her by the authorities of the theatre, Phillis-Andrieux took a leadership over French troupe, struggling with her rivals, and providing a strong influence on the repertoire, cast, and financial plans of the troupe. The article will discuss her particular achievement — she was one of the first who began reforming the taste of Russian public towards French *Opéra Comique*; she also have determined a certain fashion for the *emploi*, type, performing manners of actors and singers on Saint-Petersburg stage.

George Kovalevsky. Kovalevsky's article «A Tsar Carpenter, and Joseph Haydn's Godson. To a History of Joseph Weigl's Opera *Peter the Great*» represents a story of a historic *Singspiel* by Austrian composer. He had never been to Russia, but dedicated his work to the Russian Empress Elizaveta Alekseevna. Several subjects are pointed out in the article, which, if investigated further, could form a new look at the history of opera development in a context of a dialog of European and Russian cultures. These include: a mythologisation of Russian monarch in European librettos, status and artistic value of 'commissioned' artworks, interpretations of panegyric texts by *Singspiel*-creators, so forth.

Marianna Konstantinova. A primary topic of Konstantinova's article «Everyday Life of Russian Troupe in Saint-Petersburg: the 1830» is

a history of Russian troupe, which turned out to be a central object in an ideological battle both for Russian critics of the 19th Century, and for Soviet historians. Stemming from various mythological concepts, and turning to quite considerable sources for her analysis, the author suggests several topics for further consideration, which had never been studied before, or had been biosly explored. How professional was the troupe in the 1830s? How could 'multi-profile' characteristic of the troupe be interpreted, and what role did play a Directorate of Court Theatres in troupe's everyday life? What was happening on and off the stage during and after the performances? These and other questions are answered in detail in this article.

Natalia Ogarkova. Ogarkova's article «Prima donnas in Saint-Petersburg: 'ours' and 'foreign' (1830–1850)» considers a problem of status of Italian and Russian prima donnas on Saint-Petersburg stage. This problem is seen as a reflection of wide polemics in the press between fans of Italian arts [ital'ianomany] and supporters of Russian national arts. (This polemics had not been critiqued by Soviet historiography.) The author uses reliable archival sources and considered this problem in historical context. Giving the examples of different stories (about the relations between prima donnas with the Directorate of Court Theatres; specificity of music education and vocal school, etc), the article suggests the idea of 'various' and 'communal' obstacles laid on a path of Italian and Russian prima donnas for obtaining their status. The article is based on archival materials, for the first time considered in a scholarly research.

Anna Porfirieva. Porfirieva's article «Italian Opera in Odessa: 1809–1865. Southern Version of Northern Palmira» reconstructs multifarious life of 'Italians' in Odessa, which became one of the centres that spread Italian opera culture in Russia during the first half of the 19th Century. Different stories about both famous and previously unknown singers (brought to light from the annals of history by the author), related to their scenic, personal, family circumstances, are given with manifold intriguing details. Many of these personas, migrating through different states and cities, appeared in Saint-Pe-

tersburg; and a direct path of Italian singers from the Capital to Odessa and back is discretely outlined in the article. Let me draw your attention to the final section of the article, in which serious questions for further consideration are offered. These questions are related to the role of Italian opera in Russian culture; for instance: theatre as a 'fashion', — as a bright amusing show with central idolic figures of premiers and prima donnas, and as a source of popular tunes, which filled a gross space from Neva banks to the Black Sea.

Galina Petrova. Petrova's article «Heinrich Wilhelm Ernst in Saint-Petersburg: a Trick of Romanticism» represents a history of virtuoso violinist of Romanticism — a perfect characteristic of the first half of the 19th Century. Intriguing story about a rivalry between Ernst and Paganini, which is evidenced by texts of various kinds that mythologise Ernst, is given in the article. In addition to this, detailed description of his tour in Saint-Petersburg is presented. The focal point of the story about Ernst's concert life in Saint-Petersburg is the ways that were used by the musician, who came to the Russian Capital for the first time, in order to conquer the public. What did he play, what was his performance manner; what were the responses by Saint-Petersburg critics and by famous European composers (for instance, by Hector Berlioz) is discussed in the article. The reader will also get an impression of Ernst the composer — the author of *Le Carnaval de Venise* and *Élégie*. These compositions are widely played nowadays, and at that time they naturally evoked particular enthusiasm of Saint-Petersburg public.

Dmitri Shumilin. Shumilin's article «'Liszt in a Woman's Dress'. Russian Triumph of Sophia Borher» draws an image of exceptional pianist, who impressed Europe as an infant prodigy at first. Later, she became consistent proponent of Lisztian pianist principles in many parts of the world, including Russia. Using different sources, the author reconstructs Borer's concert tour in Russia, creating a whole picture of peculiar concert life of touring virtuoso musician. The article discusses her concert schedule, the programme depending on different concert halls and public, ticket prices, so on. Most important ques-

tion — what did Borer play, and what the impression did she create as a ‘double of famous Liszt’? The author bases his discoveries on materials of numerous periodicals, touching upon very complicated problems, such as performing compositions by Romantic composers, ‘Romantic’ interpretation of classics (Beethoven), and ‘Romantic’ performing style itself.

Yulia Savelieva. Savelieva’s article «Music and a Show Culture in Saint-Petersburg at the beginning of the 19th Century» represents a panoramic view of shows in the capital, identifying music functions in a structure of street music-making, at clubs, taverns, gardens, concert halls, so forth. The article discusses mass urban culture at that time, tastes of the citizens; it explores to what forms of amusements (which involved music) were they most perceptible. The article describes a multifarious set of instruments, used in some forms of show culture; it also describes the array of genres and styles of popular music. In this realm the following processes were actively happening: a migration of the brightest exemplars of singing and dancing music within urban cultural space, and an intense process of mutual exchange between Western-European and Russian music material. The article uses archival materials, periodicals, and memoirs.

Zhanna Knyazeva. Knyazeva’s article «German Singing Societies: “Singakademie” and “Liedertafel”» draws a panorama of activities of two German singing societies — «Singakademie» and «Liedertafel», which functioned in Russian capital. This reconstruction is based on archival sources and German periodicals; and this is the first detailed publication on the topic. Two historic essays in this article are devoted to mentioned societies, «Singakademie» and «Liedertafel»; they narrate different aspects of the lives of these societies, which were created by musicians in Saint-Petersburg, modelled from the examples of similar societies that were widespread in Germany. Who had created them, and when, how the concerts were arranged; did these concerts have social status, or did they exist among circles of friends, sharing the same ideas, and amateurs-musicians? What did they sing and what were their music tastes and aesthetic predilections? The article

gives answers to these questions with the maximum possible precision and completeness.

Andrei Mikhailov. Mikhailov's article «Fedor Mikhailovich Gaaze: Major Kapellmeister of the Guard» restores a biography of the 'universal' musician Gaaze, who arrived in Saint-Petersburg and made a brilliant career. The article represents a wide panoramic view of military music and military orchestras that functioned in Saint-Petersburg. The article provides information about staff at the regiments, about casts of musicians, about military signals, about musicians-buglers, about professional level of musicians at these orchestras, about practices, and about their education. Most importantly, the article reveals the music that accompanied military rituals, which was very thoroughly researched by the author. The article also discusses the following question in detail — what music was arranged by Gaaze for military needs, and what for concerts, in which musicians for military orchestras participated. The author uses archival materials, never discussed before, and detailed sources about publications of Gaaze's arrangements of works by different composers for a brass orchestra.

Galina Luneva. Luneva's article «“Music Assemblies” in Aleksandr Dargomyzhsky's House» describes an atmosphere, goals and practices of music evenings organised by Dargomyzhsky, basing her discoveries on memoirs and epistolary sources. These evenings played a very important role in development of Russian music culture. When were these 'music assemblies' arranged at composer's house, how they were organised, who came and what was visitors' attitude to these events, what was host's mission, and why did his personality attract guests? The answers to these questions are provided in this article. The author highlights the 'salon' style of the assemblies, cordiality and easiness of the atmosphere in the 'house'. However, at this very place, in the scopes of intelligent and friendly communication and thanks to Dargomyzhsky, the process of 'advancing' of Russian music to the Europe-disposed music 'stage' of Saint-Petersburg, was taking place.

Перевод на английский язык Владимира Орлова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ XIX века:

СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ

Редактор О. А. Комарова
Корректор С. П. Минин
Компьютерная верстка: В. А. Фролов

Формат 70х90/16. Бум. офс. Гарн. Journal. Печ. л. 24 + вкл.

Издательство «Композитор Санкт-Петербург».
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45.

Телефон/факс: (7) (812) 314-50-54, 312-04-97

E-mail: sales@compozitor.spb.ru

Internet: www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотной магазин «Северная лира»

191186, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 26

Телефон/факс: (812) 312-07-96

E-mail: severlira@mail.ru

Отпечатано в типографии «Нестор-История»
198095, Санкт-Петербург, ул. Розенштейна, 21. Телефон 622-01-23



1. Александр Христофорович Востоков.
Гравюра К. Я. Афанасьева.
1825 г.



2. Рафаил Михайлович Зотов.
Литография неизвестного автора



3. Йозеф Вейгль.
Литография Й. Крихубера.
1829 г.



4. Титульный лист рукописи партитуры оперы Й. Вейгля
«Юность Петра Великого»



5. Анна Яковлевна Воробьева.
Литография А. Мошарского
с рисунка А. А. Умнова



6. Елизавета Семеновна Сандунова.
Литография неизвестного автора



7. Полина Виардо.
Литография Г. Шмидта.
1821 г.



8. Фанни Персиани-Таккинарди
в роли Амины в опере В. Беллини
«Сомнамбула».
С портрета К. Брюллова. 1834 г.



9. Анджиолина Бозио в роли Виолетты в опере
«Травиата» Дж. Верди.
Литография В. Ф. Тимма



10. Луиджи Замбони.
Литография с портрета Дж. А. Сассо.
1801–1816 гг.



11. Луиджи Риччи.
Литография А. Дотажа.
1858 г.



12. Тереза Брамбилла.
Литография А. Морена



13. Ирена Сеччи-Корси.
Литография К. Женуве.
1840 г.



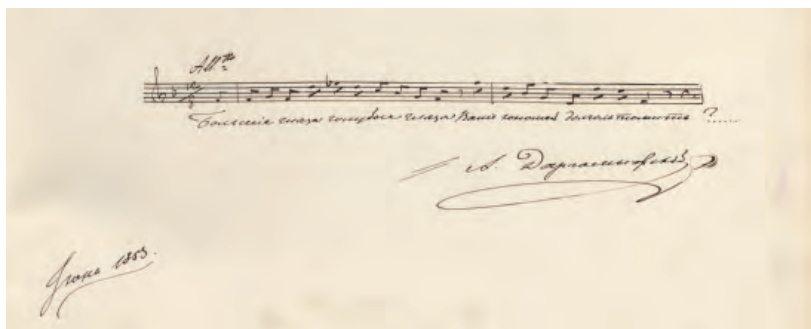
15. Генрих Вильгельм Эрнст.
Литография Й. Крихубера с автографом Эрнста. 1840 г.



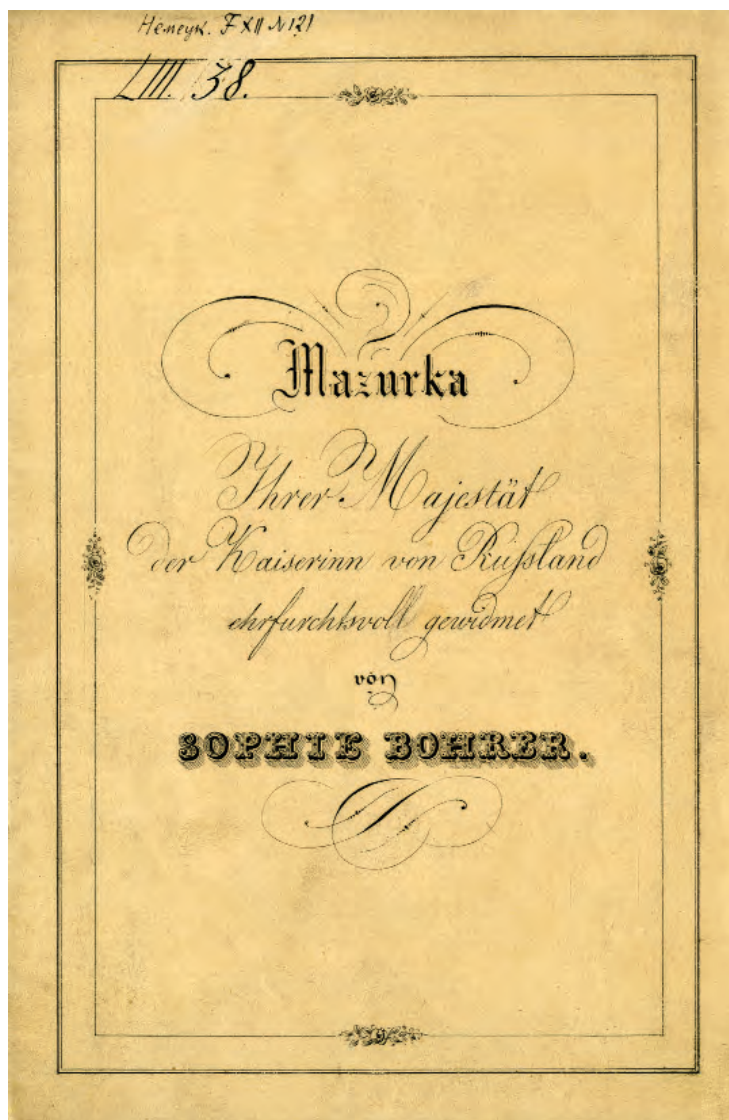
16. Федор Богданович Гаазе.
Литография неизвестного автора



17. Нотный автограф С. Борер в альбоме А. С. Даргомыжского.
Фрагмент фортепианной пьесы.
1848 г.



18. Нотный автограф А. С. Даргомыжского в альбоме
А. А. Альбрехт-Углицкой. Строка романса «Большие глаза».
1853 г.



19. Титульный лист рукописи «Мазурки» для фортепиано С. Борер с посвящением императрице Александре Федоровне



20. Нотная страница рукописи «Мазурки»
для фортепиано С. Борер



21. Карикатура Н. А. Степанова «Славянские композиторы вдохновляются»
в альбоме А. С. Даргомыжского

